trama&fondo

revista de cultura

27

La fiesta

segundo semestre 2009

10 Euros

t&f

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo *Lectura y Teoría del Texto*

ESTA REVISTA HA RECIBIDO UNA AYUDA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS PARA SU DIFUSIÓN EN BIBLIOTECAS, CENTROS CULTURALES Y UNIVERSIDADES DE ESPAÑA PARA LA TOTALIDAD DE NÚMEROS EDITADOS EN EL AÑO 2009.

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

COMITÉ CIENTÍFICO

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

CONSEJO EDITORIAL

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

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

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

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

ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario ejecutivo
Lorenzo Torres Hortelano
Tesorera
Amelia López Santos
Vocales
Francisco Baena Díaz, Julio César Goyes Narváez, Luisa Moreno Cardenal, Víctor Lope Salvador, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez.

Miembros
Joaquín Abreu González, David Aparicio Fernández, Vidal Arranz Martín, Jorge Belinsky Abramoff, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete Garcia, Lucio Blanco Mallada, Vanesa Brasil Campos, Bénédicte Brémard, José Miguel Burgos Mazas, Gabriel Cabello, Manuel Canga Sosa, José Manuel Carneros Pardo, Basilio Casanova Varela, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Francisco Manuel Cordero Morganti, José Díaz-Cuesta, Domenec Font Blanch, Paula García Castillejo, Juan Garcia Crego, Vicente García Escrivá, Maite Gobantes Bilbao, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González Hortigüela, Juan Carlos González Sánchez, Jaime Gordo Sánchez, Carolina Hermida Bellot, Raúl Hernández Garrido, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh Bianco, Miguel Ángel Lomillos Garcia, José Luis López Calle, Jaime López Diez, José María López Reyes, Juan Margallo, Cristina Marqués Rodilla, Juan Medialdea Leyva, José Moya Santoyo, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Berta Pérez Rodríguez, Francisco Pimentel Igea, Pedro Poyato Sánchez, Aarón Rodríguez Serrano, Rosa Rubio Herrero, Juana Rubio Romero, Germán Saiz Cadiñanos, Ramón Sala Noguer, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez Martínez, María Sanz Diez, Ramón Sarmiento, Begoña Siles Ojeda, Jenaro Talens Carmona, Amparo Tomás Garcia, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater, Santos Zunzunegui Diez.

27

t&f
trama&fondo

Número 27
Segundo Semestre
de 2009

Índice

5 Editorial

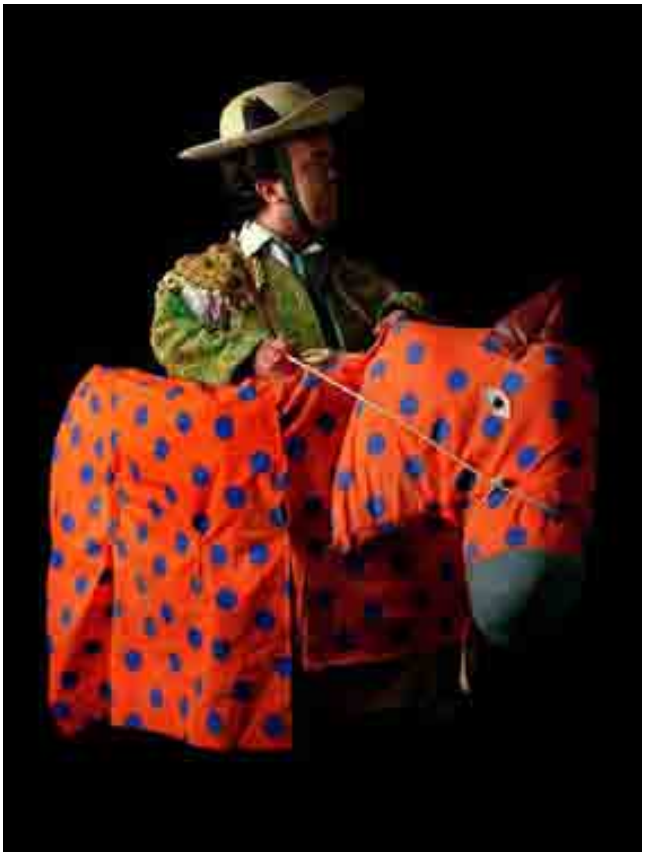
La fiesta

9 Luis Martín Arias
El Toro de la Vega: fiesta e ideología
43 Manuel Canga
La Bacanal *de Tiziano*
55 Lucio Blanco
El humor en el cine
69 Luisa Moreno
La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre Trapecio.
73 Aarón Rodríguez
La fiesta de los antropófagos: sobre La hora del lobo *(Bergman, 1968)*
87 Paolo Bertetto
L'immagine simulacro
105 Eva Parrondo
Lo personal es político
111 Tecla González
*El baile del Olimpo (*Jezabel*, William Wyler, 1938)*
125 Julio César Goyes
Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos

Reseñas

151 Luisa Moreno
Lucio Blanco, la intuición de la Razón
152 José Luis Castrillón
En los orígenes del cine
156 Berta Pérez
El Anticristo o la doblez de la naturaleza
161 Lorenzo Torres
Forclusión del relato
165 José Miguel Burgos
Ser cráneo
167 Benedicte Brémard
Les nouvelles figures mythiques du cinema espagnol (1975-1995). À corps perdu

Las ilustraciones de la cubierta e interiores corresponden a obras de Carlos Aires



Carlos Aires

Editorial 27

En los más variados rincones universitarios de España, los profesores que, con su habitual y abnegada resignación, se disponían este año a cumplimentar los inauditamente prolijos informes en los que parece residir el más oscuro goce de los burócratas/pedagogos/políticos que gobiernan nuestras instituciones de enseñanza y de los que, en cualquier caso, depende la aprobación de sus programas de Doctorado o de Máster, recibieron unas insólitas instrucciones: debían incluir entre sus objetivos, para que fueran positivamente considerados, mención explícita de acatamiento Ley Orgánica 3/2007 de 22 de marzo para la igualdad efectiva de mujeres y hombres.

Pero más insólito todavía fue que, hasta donde alcanzamos, ningún profesor objetó la citada instrucción. Por el contrario: fue puesta en práctica tan silenciosamente que al parecer nadie, más allá de aquellos que a ello se vieron empujados, se enteró de la cosa. Y, así, ningún periódico habló de ello, como ninguna televisión reportó el suceso.

Un sumiso amén mudo lo invadió todo.

Un sumiso amén mudo que sin embargo era coetáneo con la proliferación de la gestualidad comprometida de muchos de esos profesores por lo que se refiere a todo tipo de temas en los que la tal gestualidad no

supone el menor riesgo para el feliz desenvolvimiento de sus carreras académicas.

¿Qué sentido tiene que el proyecto de cualquier programa de Doctorado o de Máster deba incluir entre sus objetivos el acatamiento de una determinada ley? Si es lo propio de las leyes su obligatoriedad, huelga, obviamente, la mención a ellas allí donde de lo que se trata es de nombrar los objetivos de conocimiento específicos de un determinado programa de formación profesional y/o científica.

Y si se cita una ley, ¿por qué no citar todas las otras? ¿Será porque ésta es considerada más importante que todas las demás? ¿Más importante entonces que la propia Constitución, a la que no se hace la menor referencia?

De modo que, en principio, la instrucción parece absurda. Mas no por ello carece de sentido. Pues las instrucciones absurdas, cuando se imponen a pesar de su absurdidad, son aquellas donde el ejercicio del poder se saborea más intensamente.

Repitámoslo: lo propio de la ley es su obligatoriedad; toda ley democráticamente aprobada obliga a ser cumplida, no a ser recitada.

Obligar a recitarla se convierte ya no en un acto jurídico, sino ideológico: es una forma de recabar la adhesión al contenido de esa ley. Lo que atenta contra el principio democrático fundamental: la libertad de pensamiento y de expresión, de acuerdo con la cual, todo ciudadano, al igual que tiene la obligación de cumplir las leyes, tiene el derecho a no compartir sus contenidos y a criticarlos si así lo considera conveniente.

Simplificando: la cosa tiene el tufillo de una de nuestras más inveteradas tradiciones; la del retorno a la cultura de la adhesión inquebrantable a los principios del movimiento –independientemente de su color, credo y afecciones.

PD1: Digamos lo obvio, para dificultar el disfrute que los adheridos inquebrantables encuentran en desgarrarse las vestiduras: consideramos irrenunciable la igualdad de todo ser humano –independientemente de su sexo– ante la ley.

PD2: Lo propio de la ideología es invisibilizar la realidad. Y así, los mismos que reclaman la adhesión inquebrantable a la citada ley que se

supone reclama la igualdad entre los hombres y las mujeres, permanecen ciegos al que se ha convertido ya en uno de los males más serios que padece nuestra universidad: el fracaso masivo de los varones en ella, que queda de sobra acreditado por la presencia abultadamente superior de mujeres en el alumnado que puebla nuestras aulas.

Carlos Aires

El Toro de la Vega: fiesta e ideología

LUIS MARTÍN ARIAS
Universidad de Valladolid

El Toro de la Vega: festivity and ideology

Abstract
The tournament of *El Toro de la Vega* in Tordesillas (Valladolid) is the most authentic festivity that still exists in Spain and, probably, in Europe, apart from being the fiesta of popular tauromachy first documented (1453). However, in the last few years, political and journalist media, that is, the dominant ideological apparatuses, have embarked on a ferocious smear campaign that seeks its prohibition. So we are before a paradigmatic conflict, one that makes evident the collision between the truth of the festive experience and the manipulation created by ideological discourse.

Key words: Tauromachy. Ideology. Animalism. Anthropology. Cultural Conflict.

Resumen
El torneo del *Toro de la Vega* de Tordesillas (Valladolid) es la fiesta más auténtica que se conserva en España y, posiblemente, en Europa; además de ser el festejo de tauromaquia popular documentado con mayor antigüedad (desde 1453). Sin embargo, estos últimos años los medios políticos y periodísticos, es decir los aparatos ideológicos dominantes, han emprendido una feroz campaña de desprestigio, que busca su prohibición. Estamos pues ante un conflicto paradigmático, que pone en evidencia el choque entre la verdad de la experiencia festiva y la manipulación que propicia el discurso ideológico.

Palabras clave: Tauromaquia. Ideología. Animalismo. Antropología. Conflicto cultural.

El ancestral rito del Toro de la Vega de Tordesillas viene provocando desde hace años y, sin duda, lo seguirá haciendo en un futuro inmediato, encendidas campañas de rechazo en los medios de comunicación de masas y entre los sectores políticos que nos gobiernan, hasta el punto de que, hoy por hoy, puede considerarse como el más acabado ejemplo de conflicto o "guerra" cultural en España[1].

En cierto modo es lógico que así suceda, ya que se trata de una verdadera «fiesta» –quizá la más auténtica que podamos encontrar en Europa– y que por lo tanto cumple religiosamente el que, probablemente, sea el principal requisito para ser considerada como tal,

1 El último episodio persecutorio (de momento) ha sido la petición aprobada por una mayoría del Congreso de los Diputados para que se cree un "grupo de trabajo" que elabore una "ley de protección animal" que busque "soluciones" que eviten el "maltrato animal" en fiestas populares como el Toro de la Vega. Fue acordada el pasado 30 de septiembre de 2009 mediante la consabida alianza de los grupos de izquierda y nacionalistas catalanes (PSOE, IU y ERC).

según Georges Bataille[2]: una experiencia ritual en cuyo transcurso se produce una «transgresión» (eso sí, sagrada). La transgresión, cuando es verdadera, provoca inevitablemente el escándalo de aquellos que detentan el poder político e ideológico; pues lo sagrado siempre pone en cuestión, aunque sea parcialmente, el sistema de normas y códigos sociales que el poder dominante gestiona. Así ha ocurrido tradicionalmente con el Carnaval, desde la Edad Media hasta la época contemporánea; siendo un último ejemplo de dicha hostilidad anticarnavalesca la estricta prohibición del mismo impuesta en España durante toda la dictadura franquista.

2 Georges BATAILLE., en su obra clave, *El erotismo* (1957), define, por un lado, a "lo profano" como la parte de la realidad que se construye mediante un sistema de prohibiciones, las cuales hacen posible el trabajo, la acumulación y la producción; contraponiéndolo a "lo sagrado", bajo cuyo amparo es posible la excepción festiva, a través de la cual se vive una experiencia de transgresión, limitada o autocontenida, de esas prohibiciones. La fiesta constituye otra parte de realidad, un mundo alternativo al profano, donde la inversión de los valores conduce al gasto y al dispendio.

Ahora bien, es curioso observar cómo esa misma hostilidad tuvo también lugar frente a los festejos taurinos populares, ya que sin duda el propio Franco (y la mayoría de sus ministros) sintió por estas fiestas, en las que el pueblo asume el ejercicio absoluto de su soberanía en el interior de un universo simbólico, un desprecio manifiesto. Y sin embargo en la actualidad, época de «memoria histórica» sesgada, no se suele recordar del mismo modo una prohibición (la del Carnaval) que la otra (la de la Tauromaquia popular); quizá debido a que el nuevo Carnaval, restaurado en la Transición, se recreó ya bajo una forma degradada, constituyéndose en un espectáculo asimilado y neutralizado desde el poder emergente (de hecho, en la mayoría de los lugares donde se celebra hoy es más bien un evento oficial y cuasi infantil). Por el contrario, las fiestas taurinas populares no han podido ser tan fácilmente domesticadas y han mantenido sus características transgresoras, de tal modo que siguen atragantándose a los que mandan, apoyados ahora, eso sí, en paradigmas ideológicos específicamente posmodernos (entre los que juega un papel esencial el “animalismo”).

Pero conviene insistir, y recordar que el franquismo reprimió duramente los festejos taurinos populares, como por ejemplo el “Toro Embolado” de Lebrija (Sevilla) que sólo pudo volver a celebrarse tras la restauración de la democracia. Incluso, en algunos momentos puntuales, el conflicto de la dictadura con el pueblo, que insistía en ser soberano en el mundo simbólico de la fiesta, alcanzó una notable gravedad; para desesperación de la escasa y deprimida oposición política democrática al franquismo, que no entendía, en aquellos tiempos de «despolitización» evidente, el persistente desinterés de ese mismo pueblo por ejercer también dicha soberanía políticamente en el contexto de la prosaica realidad cotidiana. Sirva como ejemplo la violenta carga que tuvo que efectuar la Policía Armada (los llamados “grises”) en 1953 –época en la que prácticamen-

te nadie se enfrentaba en la calle a las autoridades de la dictadura– contra la multitud de sorianos que celebraban el «lunes de bailas» de las fiestas de San Juan (F1), prohibidas por el gobernador civil, intervención policial que provocó numerosos heridos, algunos de gravedad[3].

F1. Celebración del tradicional "lunes de bailas" en las Fiestas de San Juan de Soria en la actualidad.

Después, llegó la renovación y el lavado de su propia imagen que intentó el franquismo al comienzo de los años 60, tras el "Plan de Estabilización" de 1959, comenzando el periodo del "desarrollismo" y los gobiernos "tecnócratas", con el ascenso al poder del Opus Dei, en detrimento de los viejos sectores de inspiración falangistas. Jugaría un papel importante en este simulacro de "modernización" el nombramiento de Manuel Fraga como Ministro de Información y Turismo en 1962, el cual, entre otros alardes de supuesta "europeización", dictó la Circular 32/1963 que se atrevía a suprimir tajantemente todos los espectáculos «que impliquen maltrato de animales, aunque sean tradicionales», orden que la Guardia Civil aplicó con celo, cuando pudo, como fue el caso del «Toro Júbilo» de Medinaceli, prohibido entonces, merced a la circular del ministro Fraga, y que no se volvió a celebrar normalmente hasta quince años después, en 1977, con la llegada de la democracia.

3 Manuel DELGADO ha estudiado a fondo estos hechos en: "Soria 1953. Una evocación necesaria". L. DÍAZ (comp.): *Etnología de Castilla y León*. Junta de CyL, 1986: 167-74; y en: "Folkloristas contra el folklore. Científicos y policías en los hechos de Soria". *Antropologies*, 1987: 14-6.

Este proceso antitaurino, emprendido por el franquismo, afectó, por supuesto, al "Toro de la Vega". Ya antes del nombramiento de Fraga, en 1961, se había desarrollado una fuerte campaña antifestejos populares, impulsada por el Conde de Bailén, que se cebó especialmente en el torneo de Tordesillas. Ese año, el mentado Conde y quienes le apoyaban entre los altos cargos de la administración franquista, solicitaron en la Semana Internacional del Toro de Lidia de Salamanca el beneplácito de los organizadores para acabar con el Toro de la Vega; y a punto estuvieron de conseguirlo, ya que los papeles y los trámites burocráticos estuvieron preparados y listos para ejecutar la prohibición[4]; pero fue en 1964 cuando, en aplicación de la mencionada circular 32/1963 del ministro Fraga, se decidió a ejecutar, *manu militari*, la disposición gubernativa, que prohibía expresamente alancear y matar al toro; aunque se permitió hacer el encierro. Pese a que el pueblo de Tordesillas fue tomado por un amplio despliegue de la Guardia Civil, que intentó asustar a los participantes mediante un dispositivo impresionante (los agentes patrullaron constantemente con metralletas), dos valientes

4 Según ha narrado el torneante Antonio Santander de la Cruz, primer presidente del Patronato del Toro de la Vega. Véase su testimonio en la página web de dicho Patronato, en la dirección: www.patronatodeltorodelavega.com/.../cronica-1978.htm.

mozos del pueblo no obedecieron la orden y alancearon al toro, hasta matarlo, como siempre, en la Vega. Después, en represalia, y según manifestación oral de testigos de la época, estos dos valerosos torneantes, que salvaron el honor del pueblo y la tradición, fueron salvajemente golpeados en el cuartelillo de la Guardia Civil.

Justificaciones ideológicas de un rechazo

No obstante la actitud del franquismo no es sino un episodio más, dentro del general repudio que siempre han manifestado los detentadores del poder político e ideológico por las fiestas, tanto carnavalescas como taurinas; un rechazo que ha sido históricamente muy similar: incluso los repertorios de argumentos morales descalificadores han ido parejos, a la hora de combatir ambos casos de experiencia festiva; como recuerda el hecho de que en el siglo XVI el Papa Sixto V dictara una bula de excomunión contra todos aquellos que participaran en fiestas taurinas. Ahora bien, lo que ha ido cambiando a lo largo del tiempo han sido precisamente esos argumentos contrarios a la fiesta. Así, con la llegada de la modernidad, y en su etapa más positivista, predominaron dos argumentos antitaurinos de tipo humanista/capitalista: el absurdo de poner en juego, gratuitamente, vidas humanas (con el consiguiente embrutecimiento moral de quienes contemplan a los demás poner en peligro tan alegremente su integridad física) y el derroche de recursos ganaderos y económicos en una diversión sin finalidad práctica aparente; recursos que hubiera sido deseable encauzar hacia la ganadería extensiva con fines alimenticios, del mismo modo que el tiempo y las energías dilapidados por los participantes en los rituales taurinos estarían mejor empleados en actividades de carácter laboral, productivas y pragmáticas, encaminadas al progreso del país[5].

Ambos argumentos, el "humanista" y el "económico", ejemplifican a la perfección la contraposición que establece Bataille entre lo profano, que es tanto como decir la realidad social cotidiana en sus aspectos más pragmáticos (la producción, el trabajo, el ahorro, la racionalidad positiva y el orden codificado, a partir del cual se establecen y legitiman las prohibiciones) y lo sagrado (el exceso, el derroche, la transgresión de esas prohibiciones y la fiesta que acompaña a todo ello). Lo sagrado instaura un espacio-tiempo, una dimensión simbólica, paralela o complementaria a esa realidad profana que, a partir de lo que propone la teoría del texto que manejamos, pode-

5 Desde el siglo XVIII en adelante, los intelectuales anticasticistas y demás pensadores enciclopedistas e ilustrados españoles, salvo honrosas excepciones como la de Nicolás Fernández de Moratín, denostaron la fiesta de los toros, achacándole incluso el ser una de las causas de nuestro secular atraso económico.

mos caracterizar como una realidad exclusivamente semiótica e imaginaria, desmochada de su dimensión simbólica.

Ahora bien, conviene aclarar que, para Bataille, tanto la vivencia profunda de la fiesta, como la del erotismo o la de la religión, requieren "una experiencia personal, igual y contradictoria, de la prohibición y de la transgresión"; ya que este autor diferencia claramente a lo sagrado de lo que él llama la "vuelta a la naturaleza", como pérdida de lo humano y regresión a un estadio animal. Por el contrario, de manera opuesta a esa simple regresión, está la "transgresión", la cual levanta la prohibición pero, y esto es importante, sin suprimirla, porque es la prohibición la que crea el deseo. De este modo, la "transgresión organizada" forma con la prohibición un conjunto que define a la vida social, pues la transgresión excede –sin destruirlo– al mundo de lo profano, del que es complemento, abriendo un acceso más allá de los límites, pero al tiempo que preserva dichos límites. Desarrollando lo que propone Bataille, hemos sugerido en otro trabajo la importancia cultural de la dialéctica prohibición/transgresión, tal y como puede percibirse en el par oposicional que fundamenta el universo simbólico medieval: Cuaresma/Carnaval, que en el mundo hispánico se manifestaría, ya en la modernidad, a través de la oposición entre los ritos católico (esencialmente los relacionados con el culto mariano) y los contra-ritos transgresores de las fiestas taurinas[6]. En todo caso, y aunque esto no lo señale Bataille, que se hace un lío con el asunto de la guerra y de los sacrificios humanos (como ejemplos, disparatados, de lo que él entiende también por "transgresión"), para nosotros el límite donde debe quedarse la transgresión (para ser organizada y autocontenida) es el daño o la muerte de otro ser humano; ese otro universal como límite que señalan tanto el cristianismo, como la filosofía de Kant o la ética de Emmanuel Lévinas.

6 Luis MARTÍN ARIAS: "Tauromaquia o cómo plantarle cara al Horror". *Trama y Fondo* nº 12, pp. 31-44, 2002. Quizá uno de los motivos de la desactivación festiva del Carnaval actual sea, precisamente, la falta de prohibiciones (de "Cuaresma") que se puedan contraponer, dialécticamente, con las transgresiones carnavalescas.

Pero, volviendo a los argumentos que se han utilizado tradicionalmente contra festejos como el del Toro de la Vega, conviene recordar que, junto a las ya enunciadas justificaciones antitaurinas típicamente ilustradas y modernas, que meten en el mismo saco a la corrida comercial y a la tauromaquia popular, ha existido y existe una amplia corriente de rechazo de los festejos taurinos populares por parte de un público "culto", aficionado sin embargo a la corrida comercial moderna (F2),

F2. *La corrida moderna*. Ilustración de la revista "La Lidia". Matador en la hora de la verdad, entrando a matar en la llamada "suerte de recibir".

de tal manera que esta sí que queda justificada por estar "regulada" y por sus valores "estéticos", frente al supuesto salvajismo, sin control u orden alguno, de la tauromaquia popular[7].

Así, comentando la llamada Ley Maura de 1931, que intentó, una vez más, eliminar la tauromaquia popular en España, el famoso historiador taurino José María de Cossío, en su enciclopedia "Los Toros", defendió dicho intento de prohibición del siguiente modo: "es preciso declarar que la intención de tales órdenes estaba perfectamente encaminada. En efecto, las capeas presentan en su estado más primitivo y repelente todos los elementos de crueldad, riesgo y frenesí de las corridas de toros, sin valor apenas que compense su desnudez, salvo su casticismo pintoresco"[8].

Podemos denominar a esta actitud, quizá producto de una mala conciencia no elaborada, que se da en cierto tipo de intelectuales, el "error Cossío", que ha hecho y sigue haciendo mucho daño a la fiesta de los toros. No obstante, pensadores actuales de la talla de Fernando Savater han seguido insistiendo en dicho "error", al señalar que hay que distinguir "entre la fiesta de los toros tal como debe ser (es decir moralizada) y el linchamiento de algún bóvido por una turba desconsiderada"[9].

Para el antropólogo Manuel Delgado, esta reivindicación elitista de "lo estético" es en realidad un instrumento utilizado para desactivar aquello que es verdaderamente importante en las tauromaquias: el rito; de tal modo que "el poder del rito" vendría a poner en evidencia, merced a los festejos populares, "el poder de lo social" gestionado directamente por el pueblo; mientras que la corrida sería la forma domesticada en cuyo desarrollo puede percibirse como es un poder alternativo, el del Estado, el que ha logrado poner bajo su control a dichos rituales, desnaturalizándolos[10].

Sin embargo, es esta una propuesta excesivamente rígida, deudora de un esquematismo influenciado por viejas filosofías políticas decimonónicas (el marxismo y el anarquismo) que han sobreestimado siempre la importancia cultural de lo real del odio de clases, de tal modo que ese supuesto poder del rito vendría a representar (aunque en otro escenario, más metafórico) el deseado y añorado "poder popular". Algo similar le ocurrió a Mijail Bajtin quien, pese a su interesante teoría sobre el Carnaval[11] cayó también en el maniqueísmo de enfrentar a la "cultura popular" (que, según él, sería la propia de las clases subal-

7 Dentro de esta corriente de rechazo a los festejos populares, pero no a la corrida, habría que incluir al anteriormente comentado prohibicionismo franquista; que convivió con el intento de manipulación política interesada, en el contexto del "Spain is different!", de un tipo de corrida comercial esencialmente fraudulenta (fue la época del salto de la rana de "El Cordobés" y del afeitado sistemático de los toros).

8 J.M. de COSSÍO: *Los Toros* Espasa-Calpe, 1984, vol. 1: p. 682.

9 Fernando SAVATER: "Aproximación a la Tauroética". *Taurología* nº 5; 1990: pp. 63-5.

10 Manuel DELGADO: "El toreo como arte o cómo se desactiva un rito". *Taurología* nº 1, 1989: pp.32-8.

11 Mijail BAJTIN:. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral Editores, 1974.

ternas) con la "cultura institucional" (característica, por el contrario, de la burguesía, de la clase dominante), como si se tratara de dos formas de entender el mundo opuestas e incompatibles.

Frente a este maniqueísmo, que conlleva la ineludible existencia de una supuesta escisión civilizatoria, preferimos asumir más allá de suspicaces «teorías de la sospecha», el indudable valor artístico de una auténtica experiencia estética, como es la corrida moderna, al mismo tiempo que defendemos (porque lo creemos perfectamente compatible con lo anterior) el valor antropológico y cultural de los ritos taurinos populares; dos tauromaquias que no sólo no se oponen entre sí sino que se complementan a la perfección, conformando algo muy valioso, un universo simbólico (el "planeta de los toros") que, como señaló Michel Leiris, es nada más y nada menos que el arquetipo de la cultura de Occidente[12].

En definitiva, no cabe sino admitir la enorme importancia, estética y ética, de la corrida de toros; pero asimismo debe dar que pensar el hecho, comprobable, de que esta sólo exista en aquellos lugares donde se desarrollan también festejos populares, del mismo modo, que la corrida ha desaparecido o no se ha podido implantar, pese a haberse intentado, allí donde no los hay; luego cabe postular la hipótesis de que existe una íntima relación, estructurante y complementaria, entre los ritos populares y esa máxima expresión estética de los mismos que es la corrida; una relación subterránea muy similar a la que ha señalado Bajtin entre el carnaval y la alta cultura (la literatura o el teatro), o la que sorprendentemente se produjo, en una época ya muy moderna, entre el espectáculo cinematográfico, en sus inicios, y la feria[13].

De este modo, podemos verificar que las regiones españolas con más tradición de festejos populares son también las más taurinas (Castilla la Vieja, Madrid, País Vasco, Andalucía o País Valenciano); de igual forma que las regiones taurinas francesas son precisamente aquellas que también los mantienen, como las Landas y el País Vasco francés (con sus encierros, corridas landesas y saltos o «écarts»), la Camarga (la "course" o encierro del "biou" embolado y la corrida camarguesa «de la escarapela») y el Rosellón o Cataluña francesa (con sus "bous", "corre-bous" y "bous al carrer"), tradiciones taurinas todas ellas, tanto las cultas como las populares, defendidas a capa y espada por los habitantes de dichas zonas, para mortificación y fastidio de los nacionalistas vascos y catalanes

12 François ZUMBIEHL: "Tauromaquia a la francesa (Eros casi sin Thanatos)". *Taurología* nº 1, 1989: 5-12. Una importancia cultural que reivindicó también Federico García Lorca, cuando afirmó que "el toreo es probablemente la riqueza poética y vital de España, increíblemente desaprovechada por los escritores y artistas, debido principalmente a una falsa educación pedagógica que nos han dado y que hemos sido los hombres de mi generación los primeros en rechazar. Creo que los toros es la fiesta más culta que hay en el mundo".

13 La relación textual entre diversas expresiones decimonónicas de la cultura popular y de la fiesta con el cine la hemos desarrollado en: Luis MARTÍN ARIAS: "Cinematógrafo y carnaval". *Tres al Cuarto*, nº 5, 1999:23-7.

españoles, que mantienen a este otro lado de la frontera un actitud opuesta, ferozmente antitaurina, por creerla un instrumento eficaz de su política antiespañola[14]. Por último, y siguiendo nuestro recorrido por el "planeta de los toros", podemos comprobar que en las naciones americanas donde más fuerza tienen las corridas se dan también, y en los últimos años con gran auge, las llamadas "pamplonadas", junto con capeas y otras muestras de tauromaquia popular; como el encierro llamado la "xiqueñada" o "jiqueñada" (F3) que se celebra todos los 22 de julio, desde 1972, en Xico (Veracruz, México) durante las fiestas en honor de Santa María Magdalena a la que también se le ofrecen los "toritos encohetados"[15].

Si esta hipótesis es cierta, la de la existencia de una estrecha e insustituible interrelación de la tauromaquia popular con la corrida, la defensa de los festejos populares en general, y del Toro de la Vega en particular, resulta vital para la supervivencia de la fiesta de los toros. Quizá es algo que intuyen los antitaurinos, al tiempo que han captado perfectamente la vacilación y las dudas de los aficionados que comparten los presupuestos del "error Cossío", y por eso atacan por ahí, al considerarlo el flanco más débil y menos protegido.

En cualquier caso, y como ya hemos apuntado, en la actualidad esos ataques contra la fiesta se despliegan a partir de argumentos diferentes a los tradicionales, pues ya han sido abandonadas aque-

F3. Un reportero fue el primer corneado de la jornada, en la tradicional xiqueñada. Ese año hubo en total 14 heridos, 3 de ellos de gravedad, según el *Diario de Xalapa* (23-7-2008).

14 Recientemente *The New York Times* ha publicado una reseña (Michael KIMMELMAN: "In a Spanish Region, a Twilight of the Matadors", 30-9-09) en la que se equipara la persecución al toreo en Cataluña con la imposición del catalán en las escuelas. Según el periódico estadounidense, la postura antitaurina no obedece a la adopción de argumentos éticos, sino políticos, describiendo el prestigioso rotativo cómo los "derechos de los animales" han ayudado "a impulsar la agenda nacionalista". Veremos, más adelante, la estrecha relación ideológica que existe entre nacionalismo y animalismo.

15 El *Diario de Xalapa* (México) daba el 23 de julio de 2008 la noticia de que habían acudido a la fiesta 20.000 visitantes, añadiendo que "muchos de ellos tenían en sus manos un volante que la organización México Antitaurino se encargó de repartir desde muy temprana hora. El mencionado volante hacía alusión al maltrato hacia los toros y se pronunciaba en contra de las corridas de toros. Muchos leyeron ese volante, muchos intercambiaron ideas acerca del contenido en pro de la defensa de los animales, pero todos se quedaron a la gran fiesta taurina".

llas justificaciones de matiz humanista y capitalista, que definían bien el orden ideológico dominante en el periodo de la modernidad ilustrada. Ahora se trata de otra ideología, la posmoderna, en la que juega un papel esencial el "animalismo", es decir el discurso que postula que los animales tienen "derechos" (aunque sin la contrapartida de los deberes, claro está), presuponiendo que, el extender hasta ellos las obligaciones morales que, hasta ahora y en el mejor de los casos, nos debíamos los seres humanos unos a otros, se va a producir un avance ético, que permitiría ampliar el campo de lo que hay que proteger jurídicamente con el mismo celo que se guarda respecto al "animal que habla".

Sorprende esta ideología animalista por la evidente y masiva inscripción de su discurso en un ámbito puramente imaginario, que lo sitúa por completo de espaldas a la realidad[16]; resultando ser, de este modo, una ideología ciega por completo a lo real, a la verdadera utilización que el hombre hace, en la actualidad además de manera masiva y en cadena, de numerosas especies animales, a las que cría y mata de modo industrial para comer sus restos después, o para darles una infinidad de usos que están presentes en cada momento de nuestra vida cotidiana. Pero, para poder centrarnos en lo que es el núcleo ideológico del discurso animalista (el rechazo de la muerte del animal) y suponiendo que la mayoría de los partidarios de estas tesis fueran consecuentes con ellas; lo cierto es que su adopción es un ejemplo de cómo en la posmodernidad se ha producido el abandono del humanismo moderno (que situaba al hombre en el centro de todo) para abrazar un antihumanismo neotribal; ya que la defensa de los animales conlleva siempre el despliegue de un odio extremo dirigido a esos otros seres humanos que no comparten esta perspectiva moral.

16 No en vano el animalismo ha sido definido como "pensamiento Disney" ya que en su puerilidad infantiloide parece tomarse al pie de la letra la proyección antropomórfica que sostiene a ese "mundo de fantasía", propio de un parque temático. Este término ha sido propuesto en algunos trabajos, por ejemplo en: José M. ECHAVARREN: "Disneylización de la naturaleza y políticas verdes". *GAPP, 1999*: pp. 209-14..

Desde luego sorprende, a poco que se conozca, la violencia verbal y la facilidad para llegar de inmediato a los más graves insultos, que demuestran los militantes que participan en casi todas las manifestaciones públicas antitaurinas; pero incluso otras formas de actuar de estos grupos fanáticos asustan todavía más, por el odio y la capacidad de destrucción, cultural y simbólica, que explicitan. Podríamos poner muchos ejemplos, pero vamos a centrarnos en dos noticias recientes, relacionadas con estos movimientos. La primera fue la profanación de la tumba del matador Julio Robles, el 8 de septiembre de 2008[17], en la que, tras robar el busto del torero, unos energúmenos derramaron pintura de color rojo en el panteón, escribiendo por detrás con pintura negra: «toreros asesinos». Al día siguiente, el

17 "Unos vándalos destrozan el panteón de la tumba del torero Julio Robles" *El Mundo*. 5/09/2008. Esta salvajada fue especialmente dolorosa para los aficionados, ya que Julio Robles, un torero excelente y muy buena persona, sufrió una grave cogida en la plaza de toros de Beziers (Francia), que lo dejó inválido, en una silla de rueda, falleciendo tiempo después en Salamanca.

comunicado del grupo antitaurino que reivindicaba la fechoría conmocionó todavía más a los aficionados: lo que en realidad pretendían era profanar el cadáver, pero al no poder desenterrarlo para secuestrarlo, decidieron llevarse la escultura con la imagen del diestro que, según los malhechores, devolverían «cuando termine la masacre de toros bravos»[18].

18 "Los profanadores de la tumba de Julio Robles pretendían desenterrar el cadáver del torero". 06/09/2008.

La otra noticia que queremos comentar fue propiciada por las declaraciones del presidente de una asociación animalista, que se ha caracterizado hasta ahora por su especial saña contra el Toro de la Vega[19], en una rueda de prensa en la que "propuso el cierre de los crematorios en España por sus efectos altamente contaminantes y la consiguiente utilización de los cadáveres humanos para alimentar a las aves carroñeras, de tal modo que se garantizaría la pervivencia de determinadas especies de aves, en peligro de extinción", según informaron los periodistas asistentes que, muy serios y circunspectos, tomaron nota de lo que este individuo decía, sin hacerle ninguna pregunta o comentario comprometido. El lema que allí, frente a ellos, lanzó el animalista fue: "No te deja(e)s cremar, déjate devorar".

19 "El líder de un grupo crítico con el Toro de la Vega propone alimentar las aves carroñeras con cadáveres humanos". *El Norte de Castilla*, 19-8-2009. En 2007 la asociación que preside (Actyma) hizo sobrevolar una avioneta durante el festejo con una pancarta que, provocando a las 40.000 personas que asistían a la fiesta, decía "Tordesillas, vergüenza humana". Fue denunciada por el Ayuntamiento, por injurias, sin que de momento todo esto haya tenido ninguna consecuencia judicial para dicha asociación.

No son hechos aislados, sino que se trata de acciones y discursos que definen a la perfección el núcleo "alucinatorio" que anida en el pensamiento animalista. Por ejemplo, la profanación de tumbas y el secuestro de cadáveres ha sido una de los muchas aportaciones pioneras de los grupos de «liberación animal» del Reino Unido al movimiento internacional. Un caso de amplia repercusión fue el robo en octubre de 2003 de los restos de una anciana de 82 años, Gladys Hammond, del cementerio de Yoxall (cerca de Lichfield, sur de Staffordshire). Los restos de la señora Hammond, fueron sustraídos por defensores de los "derechos" de los animales que hacían campaña contra la granja Darley Oaks, donde se criaban cobayas para fines científicos ya que era la suegra del dueño del criadero. Los activistas advirtieron que sólo los devolverían si la granja cesaba su actividad; como así fue: la instalación se cerró después de seis años de contundente campaña de asedio contra los propietarios y trabajadores de la empresa, con pintadas en sus casas, rotura de cristales de sus coches, amenazas de muerte contra sus empleados... Pero fue la profanación de la tumba la ofensa que quebró toda capacidad de resistencia[20].

20 "Acoso a la experimentación animal. El propietario de una granja de cobayas en Inglaterra tira la toalla tras ser 'secuestrado' el cadáver de su suegra". *La Vanguardia*, 26/08/2005. El mismo periódico informaba que este cierre había motivado que más de 500 científicos (con 3 premios Nobel entre ellos) firmaran un manifiesto señalando que la situación creada ponía en jaque algunos de los más importantes avances científicos en el campo médico. En las actuales condiciones, sin la investigación con animales "no habría progreso, ni curas para muchos dolores y enfermedades, tanto en los mismos animales como en personas".

Lo importante es que toda esta locura, con la violencia antihumanista y antiprogreso que evoca, viene a ser en el fondo un ataque directo a

esa dimensión simbólica que nos hace ser verdaderamente humanos. Hay un cierto consenso entre los paleontólogos de que lo que diferencia a los prehomínidos de los homínidos, estableciendo un corte en los yacimientos es, precisamente, el hecho de encontrar en los restos fósiles de los homínidos la presencia de enterramientos; una acción simbólica (sagrada) que no tiene ninguna finalidad práctica (los prehomínidos en general eran caníbales, es decir muy "ecologistas" ya que reciclaban los cadáveres comiéndoselos). Recordemos, por otra parte, que el drama de Antígona, hoy perfectamente ininteligible para la ideología posmoderna, tiene sentido por el empeño de la heroína, que da su vida por llevarlo a cabo, de enterrar a toda costa a su hermano, impidiendo que se cumpla la orden del tirano de dejarlo a la intemperie para que se lo coman, precisamente, los buitres.

Conocer la verdad: historia y desarrollo del festejo

Como más adelante explicaremos, una hipótesis fundamental para este trabajo es la de considerar a la ideología como un hecho de lenguaje opuesto a toda búsqueda de verdadero conocimiento. Si esto es así, frente a la ideología, en tanto que falsa conciencia del mundo, el primer movimiento reactivo (aunque no el único) ha de ser el de promover el establecimiento de la verdad de los hechos, restaurando en la medida de lo posible el principio de realidad.

Por eso hay que dar a conocer en qué consiste realmente el festejo del Toro de la Vega, subrayando algunas características históricas y ciertos detalles de cómo se desarrolla el rito, que habitualmente son eludidos, enmascarados o directamente tergiversados en los discursos antifiesta de los medios de comunicación y de los políticos que detentan el poder.

F4. Lámina de la serie *Tauromaquia* de Goya en la que se supone que se representa un lance muy antiguo, de un caballero (el Cid) que alancea al toro desde su montura, suerte que daría lugar al primer tercio de la corrida moderna, en el que interviene el picador.

La primera característica que llama la atención en el Toro de la Vega es la antigüedad del rito, "el único torneo taurino de neta raíz medieval e incluso celtibérica que se conserva en España", en palabras de Amando Represa Rodríguez, Director del Archivo General de Simancas (1979); pero aunque su origen sea en realidad más remoto, el primer documento que se conserva es también muy antiguo, de 1453 (F4).

Otros documentos del siglo XV señalan la existencia en esta época de una Cofradía, con su Mayordomo, encargada de organizarlo, siendo siempre el día del torneo el martes, por ser este el de la "feria" en la villa, por privilegio de mercado franco otorgado por Enrique IV[21].

21 Tal y como lo ha establecido el historiador, natural de Tordesillas, Jesús López GARRAÑEDA. Es interesante señalar cómo en Castilla y Portugal la feria y la fiesta han ido siempre de la mano, constituyendo un modelo ejemplar de articulación de lo profano y lo sagrado, que no tienen por qué estar necesariamente reñidos, como ocurre en la modernidad.

Desde sus orígenes documentados, y hasta 1981, el festejo permaneció bastante inmutable, habiendo sufrido quizá las mayores transformaciones en las últimas décadas. Así, desde 1453 hasta 1981 el toro salía de la Plaza Mayor e iba hasta el «palenque» (extensa vega pinariega a la orilla del Duero). Tras la restauración de la democracia, el festejo vivió unos años de esplendor, y 1981 fue declarado Tercer Año Internacional del Toro Vega; emitiendo las autoridades estatales españolas un sello y matasello conmemorativos (algo que hoy sería impensable); hasta que en 1999 es declarado mediante un decreto de la Junta de Castilla y León, «festejo tradicional» de la región; aunque desde entonces la actitud de las autoridades autonómicas ha sido tibia y distante, cuando no de abierta oposición (como lo demuestran los reiterados ataques que ha emprendido varios años contra la fiesta el llamado Procurador del Común).

En todo caso, creo que el criterio de antigüedad (como emblema de una tradición que, por eso, se justificaría como tal) no es un argumento a favor de la fiesta; ya que esta es una elaboración simbólica, un artificio hecho por el ser de lenguaje que es el animal que habla, de tal modo que lo importante es la coherencia simbólica y ritual que despliega y no los años que tenga la celebración. Perfectamente podemos asumir el concepto de "invention of tradition" propuesto por el historiador Eric Hobsbawm, aunque no en el sentido político que él lo usa[22]; y lo podemos aceptar porque necesariamente toda tradición es un invento, un hecho del lenguaje, que actúa en una dimensión simbólica y no sólo en los registros semióticos e imaginarios.

22 Eric HOBSBAWM: *La invención de la tradición*, Crítica, 2002. Al margen de lo que propone Hobsbawm, un historiador muy ideologizado, su concepto nos puede servir para explicar el hecho de que muchas fiestas, hoy tradicionales, sean de origen bastante reciente, como los Sanfermines de Pamplona o la Semana Santa de Valladolid, ambos recreados, tal y como actualmente los conocemos, a finales de los años 20 del pasado siglo.

Lo que permite justificar un festejo como el Toro Vega es su coherencia ritual y simbólica; la cual precisamente se ha ido fortaleciendo en los últimos años, desde su regulación, mediante unas Ordenanzas y un Patronato (fundado en 1978 y, tras su desaparición, refundado en 1999) que vela por el cumplimiento de las mismas. Dichas Ordenanzas regulan actualmente de manera muy estricta un torneo, al que, y pese a celebrarse siempre en un día laborable (el siguiente martes a la festividad de la Virgen de la Guía, patrona de Tordesillas,

que cae siempre el 8 de septiembre, natividad de la virgen) asisten cada año entre 35.000 y 40.000 personas. El día anterior, lunes, se ha llevado a cabo el encierro del animal, en cuyo transcurso el pueblo aprueba o no al toro. Al siguiente día, el "martes de la peña", el toro saldrá del pueblo, volviendo al campo, hasta que llega al palenque o vega pinariega y arenosa, al lado del río Duero; donde sólo esperan al impresionante animal, un toro de cinco o seis años de gran peso (más de 500 kg) y gran trapío y presencia, unos 10-12 valientes lanceros a pie; aunque el toro llega acompañado también de bastantes más lanceros a caballo, las dos únicas formas permitidas de luchar contra el toro en la vega.

En definitiva, a pesar del tópico extendido, año tras año por los medios de comunicación, de que al animal se le mata tumultuariamente, poco menos que a patadas, ejerciendo tal labor una turba asilvestrada de centenares de personas, esto en realidad no es así: sólo los lanceros, especialmente la decena escasa de a pie, haciendo alarde de increíble valor, están en condiciones de enfrentarse al animal a campo abierto en el pinar, al lado del río, un terreno muy favorable para la bestia, de ahí que, en cierta forma, pueda hablarse de aplicación del concepto caballeresco de "igualdad de armas", como lo demuestran los numerosos heridos, incluso muertos, que se han producido a lo largo de la historia del torneo; incluyendo las frecuentes heridas que pueden sufrir también los valiosos caballos utilizados en los lances (F5).

F5. Lancero a caballo tras herir al toro en el palenque, en una imagen que recuerda a la Tauromaquia de Goya. A partir de la primera lanzada es él quien, según las Ordenanzas, puede y debe matar al toro.

Matar con la única ayuda de una lanza y, como mucho con el auxilio de un caballo, de cara, frente a frente y en su terreno natural a un imponente animal es algo que no puede hacer todo el mundo ni que se haga todos los días. Por eso es escandaloso. En resumen: lancero no puede ser cualquiera (incluso en la actualidad existe un "colegio de lanceros", que organiza el Patronato para transmitir las normas y las técnicas a las nuevas generaciones de mozos del pueblo) ni se puede alancear de cualquier forma. Desde que se suelta al toro en el pueblo (a las 11 de la mañana, y tras el aviso de un cohete o "bomba") y hasta que el toro llega al palenque, sólo se le pueden hacer cortes y recortes, peligrosos pero similares a los de tantos otros encierros que se realizan en los países y regiones taurinas. Ahora bien, y es lo característico de esta fiesta singular, únicamente cuando está en la vega, y tras atravesar una marca, es cuando se le puede alancear. El que da la primera lanzada es el encargado de matarle y, según un acuerdo reciente, cuando el toro recibe una lanzada de muerte acude el puntillero, para evitar una agonía más larga. No suele morir, pues, de más de cuatro lanzadas, pese a que los antitaurinos insistan interesadamente, una y otra vez, en la imagen tumultuaria de un pueblo entero linchando a un pobre toro[23].

23 Como muestra valga un botón: en un artículo reciente, la autora compara la corrida con el Toro de la Vega, diciendo "¿cómo se mide la diferencia entre lo que sufre un animal linchado por todo un pueblo y lo que sufre a manos de un solo hombre sacado a hombros por el pueblo?". Acierta en una cosa: el mismo argumento que sirve para descalificar al Toro Vega (el sufrimiento y la muerte) se puede utilizar para hacerlo respecto a la corrida de toros. Elvira LINDO: "En er mundo". *El País*, 30-9-09.

Además, el espacio del festejo está muy bien delimitado, de tal forma que si el toro sale del pinar y llega a un camino que hay detrás, gana el torneo (ocurrió en 1993 y 1995), perdonándosele la vida y pasando a vivir varios años más en la dehesa, como semental. Pero lo habitual es que triunfe el hombre: el lancero ganador acude a la plaza mayor (llevando en su lanza el rabo del toro como trofeo) y es recibido por el alcalde en el balcón del ayuntamiento y por todo el pueblo junto con muchos asistentes de fuera, que llenan la plaza.

F6. Dramática estampa de la serie *Tauromaquia* de Goya, en la que se reproduce una lucha llena de tremendo peligro entre el toro bravo y toreros populares a pie, una de ellos armado con una lanza, guardando el lance un tremendo parecido con el torneo de Tordesillas.

Por tanto, hay unas normas muy estrictas que regulan el torneo; y según las cuales el lancero o torneante «debe vencer al toro conforme ordenanza», combatiendo con la lanza castellana y sin ninguna otra ayuda artificial, lo cual proporciona escenas de gran belleza en las que el hombre se enfrenta en campo abierto a la fiera, rememorando estampas de la tauromaquia de Goya (F6), características todas ellas que hacen de este festejo algo más

emocionante, noble y edificante que las propias corridas comerciales, en las que los toreros profesionales cobran millones por matar a animales con mucho menos trapío e integridad de defensas que el Toro-Vega.

Desde hace años, los sectores de aficionados más conscientes (capitaneados, mientras vivió, por el excelente crítico taurino Joaquín Vidal), han venido manifestado su preocupación por la degradación paulatina que sufre la corrida comercial, fruto en primer lugar de los intereses de los "taurinos" profesionales (incluida la mayoría de las llamadas "figuras" del toreo, sus apoderados y grupos de presión) que sólo van a ganar dinero corriendo el menor riesgo posible, aunque sea de manera fraudulenta, alterando las características del toro de lidia (principal problema para la supervivencia de la fiesta actualmente, ya que puede degenerar en un espectáculo circense). A esto se une la presencia creciente en las plazas de toros de un público indocto e indocumentado, que sólo quiere "juerga", que haya música y orejas y al que los aspectos rituales le importan poco. En la pérdida del auténtico entendido juega un papel esencial el predominio en la cultura actual de la imagen, el simulacro y el voyeurismo, así como el hecho de que un aficionado, como los buenos vinos, se hace lentamente, empezando a ir a la plaza siendo niño y madurando con el paso de los años y las muchas corridas vistas; pero las prisas y la falta de paciencia de nuestras sociedades posmodernas están alterando este delicado proceso, necesario para que haya un público adecuado en la plaza.

Ahora bien, la fiesta de los toros, en su conjunto, es un campo de resistencia esencial frente al totalitarismo que quiere imponer la ideología posmoderna. Por muy devaluada que esté la corrida, su componente de verdad es innegable: en cualquier momento puede haber una cogida y la vida de los toreros está siempre en peligro; además el toro muere de verdad en la plaza. Por otro lado, los problemas que hemos señalado son tendencias que se pueden revertir, y un ejemplo es lo que viene ocurriendo en Francia en estos últimos años, donde cada vez se publican más libros, se dan más conferencias y cursos, habiéndose creado una afición seria y entendida. Pero hay que insistir en que el ámbito de verdad, donde debe apoyarse la defensa de la fiesta de los toros, es el de los festejos populares, y especialmente el Toro-Vega, fundamento mismo de la autenticidad de la fiesta.

Sobre todo hay que tener en cuenta que la polémica del Toro-Vega es una polémica del siglo XXI. En ella juegan un papel esencial los medios de comunicación, la imagen, el look y la publicidad; por eso las imágenes

morbosas o las breves consignas contundentes son un arma casi imbatible en manos de los animalistas. La fiesta, y de ahí uno de sus valores esenciales, pero también una de sus mayores debilidades, es el arte y espectáculo más difícil de someter al imperio del simulacro y lo virtual (y por tanto se adapta mal al cine y a la televisión). El eslogan anti Toro-Vega funciona perfectamente en el micro-formato que circula en los medios y permite liquidar el asunto de un plumazo: "anacronismo salvaje"… Unos segundos de imágenes en la tele, y ya está, a otra cosa. Sin embargo, la defensa del rito requiere de teorías complejas, no existe un razonamiento a favor que sea simple y escueto, todo ello lleva tiempo y espacio, el de una larga charla o el del libro y, ¿quién está dispuesto a leerlo?, cuando además esos argumentos, tan complicados, no nos van a evitar el ser tachados de partidarios del "salvajismo" más primitivo y elemental. A nadie le gusta ser pasto del odio ajeno, de un fanatismo como el animalismo, a cuyos practicantes, encima, los ideólogos de los medios tratan como "almas bellas".

Ahora bien, si los antitaurinos se mueven a sus anchas en internet y en la televisión, con escabrosas imágenes acompañadas de sus correspondientes clichés, tan propicios ambos a los modernos medios de comunicación, es importante plantear el debate también a nivel audiovisual. Una producción reciente, la película *Rito de acero*, ha demostrado que se pueden hacer cosas interesantes a este nivel[24]. La virtud de este filme es que su autor no se ha recreado en ningún detalle morboso, sino que merced a un excelente trabajo de montaje intercala numerosas entrevistas, siempre de gente que tiene algo importante o significativo que decir, con imágenes de niños jugando a los toros en la vega o con escenas, rodadas en estudio, de lidia a caballo de una "tora" (instrumento utilizado para los entrenamientos taurinos).

24 Javier G. CELAY: *Rito de Acero. La unión de un pueblo*. DVD Casta Comunicación, 2009. La película se presentó el 13 de marzo de 2009 en las Casas del Tratado de Tordesillas, aunque el ayuntamiento de la villa, en una actitud propia de los políticos profesionales, viene demostrando desde entonces que prefiere no hablar demasiado del asunto del Toro-Vega fuera de las fechas festivas y apenas si ha promocionado el video.

Por tanto, *Rito de acero* lleva la otra voz de la polémica, la de la verdad del rito, al terreno del audiovisual, donde hasta ahora sólo se han movido a su antojo los manipuladores, los frívolos y los desinformados; de tal modo que permite comparar la «información que dan los medios» versus «lo vivido», «lo que de verdad se siente en la Vega», a través de las declaraciones de varios participantes en el torneo y miembros del Patronato. Vivencia frente a ideología: como dice muy acertadamente en la película José Ramón Muelas, miembro ilustre del patronato, en una "sociedad de mantequilla", un "rito de acero" tiene necesariamente que chocar e incomodar, explicando a renglón seguido su intensa adhesión al torneo por-

que «no conozco nada capaz de procurarme tantos bienes inmateriales» como esta "ceremonia", que para él es "la más íntima y satisfactoria".

La ideología como falsa conciencia

A partir de la teoría del conocimiento que estamos manejando, basada tanto en el pensamiento socrático como en el análisis textual y en el concepto de lo simbólico, es posible postular que existen dos vías para el saber y la verdad: la epistemológica, fundamentada tanto en la objetividad como en la verificación empírica que permite el método científico (vía que nos suministra verdades siempre parciales, limitadas y falsables, basadas en hechos, en tanto que huellas de lo real gestionadas desde el lenguaje); y la vía que ofrece la gnosis poética o sagrada; de tal modo que, a diferencia de la anterior, esta otra estaría volcada en la subjetividad (en el "conócete a ti mismo").

Pero hay que subrayar que la vía poética debe ser la preeminente, por lo cual la otra –la epistemológica– ha de estar siempre supeditada a la gnoseología que la sujeta (ética y estéticamente) a lo simbólico. Si para conocer el mundo que nos rodea, y movernos por él apoyándonos en el principio de realidad, la vía objetiva es factible y adecuada (pues permite controlar el subjetivismo y las pasiones que nos habitan), para conocernos a nosotros mismos, reconociéndonos como los seres pulsionales que somos, es imprescindible, por el contrario, reivindicar nuestra subjetividad, disponiendo de unos instrumentos –los textos y las representaciones, los mitos y los ritos– con los que poder desplegar, frente a lo real, nuestras experiencias más íntimas, pero de un modo experimental, contenido y limitado, para vivirlas así con la distancia justa que nos haga avanzar por el camino del saber, sin correr por ello un peligro excesivo.

Sin embargo, conviene no engañarse: ahora y siempre los seres humanos deseamos más bien no-saber, no-conocer; para vivir así preservados, al menos imaginariamente, del peso de lo real. La posición, rigurosa, del científico, o la exigencia que requiere la auténtica experiencia estética, hacen que la mayor parte del tiempo, la mayoría de los hombres, se alejen, consciente o inconscientemente, de ambas posibilidades de conocimiento. De ahí el éxito que ha tenido siempre un pensamiento decaído, sustitutivo, fabricado a partir de la yuxtaposición de meras opiniones y de creencias irracionales, pero consoladoras; convenientemente adobado, todo ello, con las dosis necesarias de superstición y oscurantismo.

Pues bien, para explorar la mucho más habitual vía del no-saber, nos pueden ser útiles dos conceptos que Marx propuso en el siglo XIX: alienación e ideología; aunque es imprescindible ir mucho más allá de los estrechos márgenes que estipula el marxismo, para el que ambos fenómenos, al ser supraestructurales, están exclusivamente supeditados a la infraestructura económica y a la lucha de clases. De entrada, hay que resaltar la importancia que, para el análisis de estos conceptos, tiene una adecuada teoría del lenguaje, ya que tanto la gnosis-episteme como la ideología tienen como eje común el problema del lenguaje y de la percepción; aunque ambos hechos de lenguaje se colocan en contraposición absoluta, ya que la gnosis socrática está relacionada con la verdad y la esencia del lenguaje (con su dimensión simbólica), mientras que la ideología, muy al contrario, supone el haber consentido, interesadamente, que sea el registro imaginario del lenguaje el que haya tomado el mando sobre la estructura semiótica, desencadenando un proceso que hace factible la construcción de una falsa conciencia del mundo, es decir un pseudo-conocimiento, una "mentira", pues se trata de escenificar una representación distorsionada de la realidad que facilite, ante todo, una consoladora ausencia de contacto con lo real.

La ideología se apoya en el lenguaje, en determinados mecanismos discursivos de ocultación y de no reconocimiento de la realidad (y de lo real), para conformar un conjunto de ideas ampliamente compartidas, consciente o inconscientemente, por un grupo social, que lo adopta como su "ideología dominante". Esta red de discursos, previamente admitidos y aceptados como indiscutibles por la mayoría de un grupo social (o incluso, a veces, por toda la sociedad), dota de (reconfortante) significado a la realidad (evitando todo contacto con lo real), puesto que en el fondo el principio de realidad tiene algo de inasumible o inaceptable (la confrontación con lo real, propiamente dicho, que conlleva). De esta manera, gracias a la ideología, la realidad queda reconfigurada, en términos mucho más manejables para el ego.

En resumen, la ideología, como encubrimiento de lo real, es un fenómeno que, más allá de la estricta sumisión a la infraestructura económica, interesa a la "economía psíquica" del ser humano. Es una falsa conciencia que atañe, no sólo, a la percepción de la realidad social sino también a la conciencia de sí mismo del individuo que piensa, permitiendo (y de ahí su enorme eficacia) que el yo consciente eluda, precisamente, la enojosa tarea de pensar (y sentir) libremente, sin condicionantes y facilitando al ego unos sucedáneos de "pensamiento", de "razonamiento" o de "expe-

riencia", ya preelaborados y que por tanto, aunque aparentemente resulten explicativos, son falsos. No obstante, sobreviven muy bien, y con llamativa terquedad, debido a que, para su legitimación, no precisan en absoluto el contraste objetivo con la realidad ni, tampoco, lo cual es todavía más importante, con la propia experiencia subjetiva. Esto lo refleja muy bien el aserto que mejor define la alienación ideológica: "si la realidad estropea mis prejuicios, peor para la realidad".

Y sin embargo, en ocasiones es inevitable que estalle la contradicción entre la "ideología dominante" (en tanto que guía reconfortante y accesible que sirve para movernos con seguridad por la pseudo-realidad reconstruida) y el encuentro con lo real, mediado por lo simbólico de un texto, una representación o un rito, que han propiciado una experiencia capaz de quebrar el artificial "constructo" dominante. La ideología, en tanto que discurso ajeno, previamente configurado y modelado, se contrapone en ese momento a la experiencia, que es subjetiva, propia y vivificadora (F7).

F7. El Toro de la Vega, como experiencia llena de peligro y emoción, lo vive sobre todo el lancero de a pie, la suerte taurina más antigua, peligrosa y heroica, que adquiere todo su valor en el contexto altruista de una fiesta ritual.

Un ejemplo del conflicto entre ideología prefabricada y vivencia personal, a propósito del Toro-Vega, nos lo ofrece el manifiesto que suscribieron y publicaron varios militantes de Izquierda Unida (IU) de Tordesillas, quejándose de que "por lo que parece, es como si hubieran llegado nuevos aires y otras actitudes a IU y sobráramos todos aquellos que desde hace muchos años somos militantes y hemos trabajado y hemos luchado por todo tipo de libertades" (..) "y ahora porque nos gustan los toros tenemos que aguantar el que nos llamen de todo, nos insulten y se nos desprecie"[25].

Llegados a este punto, es necesario volver otra vez a Marx, para perfilar lo mejor posible el concepto de ideología que aquí vamos a manejar, poniéndolo en relación con Bataille, y sus conceptos de lo sagrado y lo profano. Es sabido que la definición de ideología que da Marx en *El capital* es la siguiente: *sie wissen das nich, aber sie tun es,*

25 "Militantes de IU con el Toro de la Vega". *El Mundo*. Diario de Valladolid. 4-10-05: pág. 3. Uno de los firmantes fue Gerardo Abril, actual presidente del Patronato y "maestro de lanza" que ha ganado el torneo en cuatro ocasiones; héroe que los cinéfilos muy bien podríamos reconocer como de hechuras "fordianas", el cual, según cuentan las crónicas del festejo, recibió siete gravísimas cornadas al intentar alancear de frente y por derecho al toro el 11 de septiembre de 2001. No han sido las únicas: tiene en su cuerpo alguna cicatriz más.

que puede traducirse como: "ellos no saben, pero hacen". Esta frase ha sido interpretada de muchas formas, pero a nosotros nos interesa su lectura literal: la ideología, tal y como hemos afirmado anteriormente, es un no-saber («sie wissen das nich»). Pero, se trata de un no saber que no sólo no impide actuar, hacer, en el ámbito de lo profano, sino que es incluso una condición para que este registro, funcional, se despliegue de manera adecuada; de tal manera que sea posible que el hacer "cosas-para-mí" (en términos kantianos) funcione adecuadamente, aunque precisamente no queriendo saber nada, por ello, de la "cosa-en-sí".

La ideología es una forma de eludir lo sagrado, cuyo núcleo según Bataille es la experiencia religiosa. Efectivamente, Marx señala (contradictoria y paradójicamente, a poco que se piense) que si la religión era el opio del pueblo, ahora, en la era del capitalismo moderno, la religión antigua, incluso la metafísica propiamente dicha, han sido sustituidas por la "metafísica de la mercancía", por "la religión de todos los días"; de tal modo que la realidad social se ha vuelto "mística". Es decir, que según Marx ahora, en la modernidad, estamos peor que antes –de ahí la contradicción del aparentemente pensamiento crítico marxista, que no sabe percibir la gnosis que hay en la experiencia religiosa auténtica– pues el opio es la pseudorealidad misma, como ilusión fabricada, puesto que el dinero, la mercancía, son adorados.

Se trata, por consiguiente, de que los falsos ídolos (el dinero y la mercancía) han desplazado a los auténticos, a la religión y a la metafísica. En términos socráticos, la modernidad ha dejado de lado a los misterios délficos del "conócete a ti mismo". En definitiva, el no-saber que intuye Marx es, ni más ni menos que el que supone dar la espalda a la gnosis subjetiva, a la vía poética (religiosa, filosófica y ética) que nos conduce al verdadero conocimiento. Por lo cual la "ilusión", es decir, lo imaginario, se apodera de la realidad. La ideología dominante en la modernidad es, por tanto, el pobre sustituto de la religión, por eso la posmodernidad no es que sea una era post-ideológica o no ideológica, ya que no se cree en nada, o ya que incluso la posmodernidad misma es la consecuencia de haberse decretado, a finales del s. XIX, la muerte de Dios; sino que precisamente por todo esto es justamente lo contrario, la más ideológica de todas la edades hasta ahora conocidas del hombre. El individuo posmoderno no cree en nada importante (ni en la verdad, ni en la fidelidad, ni en la palabra que se da), y por eso se agarra como una lapa a la ideología, necesitándola más que nunca[26].

26 Chesterton ya lo sugirió, al decir que, en la época moderna, en el momento en el que se deja de creer en Dios se empieza a creer en todo, en cualquier cosa; es la superstición ideológica sustitutiva de la gnosis subjetiva.

En la posmodernidad no sólo está en crisis la experiencia religiosa, sino también la estética, en un sentido amplio. Pero también está en crisis la episteme, el conocimiento verdadero en general, tanto subjetivo como objetivo, ya que no hay verdad, todo es simple «juego de lenguaje». Desde luego que sigue funcionando y desarrollándose, conviviendo perfectamente con la ideología audiovisual de masas, una razón instrumental, una ciencia estrechamente unida a la técnica, a la tecnología; pero esa ciencia meramente pragmática, desligada de la gnosis subjetiva, del «conócete a ti mismo» (es decir, conoce ante todo tus limitaciones), es tremendamente peligrosa y acrecienta cada vez más el potencial autodestructivo de la especie humana.

Llegados aquí, es factible, y muy productivo, poner de nuevo en relación a Marx y Bataille, pues este último señaló que en la modernidad se ha dado lo que él llama el "desmoronamiento" de lo sagrado, que ejemplifica en el auge de la "baja prostitución", que ha permitido pasar de la experiencia religiosa (el erotismo) a la indiferencia que pone en el mismo plano a lo profano y lo sagrado, merced a la degeneración por el dinero, por la hegemonía del comercio. En el fondo se trata de lo mismo: la experiencia religiosa, festiva, desplazada por el significante utilitario y profano.

El sexo, la violencia y la muerte

Si la ideología es un no querer saber nada de lo real, los núcleos fóbicos de su rechazo van a ser, como es lógico, el sexo, la violencia y la muerte. De este modo, los discursos ideológicos dominantes se construyen sobre la negación de lo más real, para el ser humano, como es el hecho de que la diferencia sexual determina nuestra condición de seres mortales; pero el lenguaje, que nos hace conscientes de esa cita ineludible con la muerte, permite al mismo tiempo construir falsas conciencias que, en la práctica, la niegan desde lo imaginario. Otro problema que, asimismo, debe gestionar la ideología, como veremos, es qué hacer con lo real del odio. Pero vayamos por partes.

En la posmodernidad, la ideología dominante se fundamenta ante todo en una aversión a lo real de la diferencia sexual y a su articulación simbólica; que se ha consolidado al tiempo que se producía una inversión histórica que ha anulado la presencia estructurante en la cultura de un Dios Padre, en tanto que padre simbólico, para dar paso a la hegemonía de diversas "diosas maternas"[27]. Así,

27 La presencia de esa "diosa" que emerge tras el derrumbe de la ley paterna la ha explorado Jesús GONZÁLEZ REQUENA en diversos textos modernos. Por ejemplo, véase: *Amor loco en el jardín. La diosa que habita el cine de Buñuel.* Abada ed., 2008.

tras la crisis del patriarcado y de la función paterna, que inaugura la posmodernidad, anunciada por la muerte de Dios que pregonó Nietzsche, emergen los ideologemas posmodernos que conllevan la exaltación y adoración, al modo de una nueva "religión política", de una diosa todopoderosa, ejemplificada por la mujer imaginaria del feminismo cultural y fundamentalista, la madre naturaleza del ecologismo-animalismo y la madre patria del nacionalismo.

Por eso, cada vez más, se constituye en eje esencial de la estructura ideológica posmoderna el llamado "discurso de género"[28]. Si tomamos –al pie de la letra– lo que quieren decir las palabras que utilizamos, deberíamos poner de relieve que el sintagma "discurso de género" tiene ante todo un origen, y por tanto un significado (derivado de aquel) eminentemente lingüístico: "discurso" es un término que procede de la teoría del lenguaje, del mismo modo que el uso en español de la palabra "género" ha estado, hasta hace muy poco, restringido al ámbito gramatical.

28 La parte que sigue está extraída de mi ponencia "Entre la ideología y el conocimiento", presentada en la Mesa Redonda: "Retos del discurso de género para el siglo XXI". Universidad de Gerona, 26 de mayo de 2009.

Un discurso es, por tanto, un hecho de lenguaje lo cual equivale a decir, en el contexto del pensamiento contemporáneo, que es un hecho ideológico, ya que esta época nuestra, la "postmodernidad" (como la designó Lyotard) o la "modernidad líquida" (si se prefiere la denominación propuesta por Bauman) es la de la toma del conciencia de lo que Richard Rorty caracterizó, muy pertinentemente, como el "giro lingüístico" de la filosofía occidental. Por eso, es hoy comúnmente admitido que el mundo que habitamos, el universo de lo humano, es un artificio construido por y desde el lenguaje. "Todo es lenguaje", "vivimos atrapados en el lenguaje"; podrían ser las fórmulas admitidas, implícita o explícitamente, por la mayoría de nosotros en estos inicios del siglo XXI[29].

29 Luis MARTÍN ARIAS: "El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo". *Trama y Fondo* nº 23, 2007: 15-30.

Esta forma de pensar, común y aceptada por casi todo el mundo, fue sin embargo iniciada, como suele ocurrir tantas veces, por pensadores de vanguardia, como fueron Nietzsche o, más adelante Wittgenstein; aunque quien realmente llegó más lejos en este asunto, a mediados del siglo XX, fue Jacques Lacan, cuando señaló que para nosotros, y de manera inevitable, por un lado está "lo real" (de lo cual nada podemos saber y frente a lo cual sólo podemos gozar de manera, eso sí, tan improductiva como autodestructiva) y por otro el lenguaje, los juegos de lenguaje, en tanto que mascaradas que nos alienan, lejos de lo real, ocultándolo o desfigurándolo inevitablemente.

De este modo, y por lo que aquí nos ocupa, tendríamos por una parte lo real que es el sexo y, por otra, los juegos de lenguaje que intentan protegernos de ese goce (que por eso sólo podría darse fuera de la lógica del lenguaje estructurado, por ejemplo en el delirio psicótico). Pues bien, esos juegos de lenguaje, en relación a lo real sexual, están actualmente agrupados bajo el concepto de "género". Pero, ¿por qué es necesario encubrir, tapar, lo real sexual? Según Lacan porque lo sexual nos resulta, directamente, insoportable: dado que lo real es un territorio totalmente inhóspito, preferimos fabricarnos un mundo artificial (metáfora de eso que estamos llamando los juegos de lenguaje, de la ideología) que nos aleje de ese desierto desolado y desolador, que es lo real.

F8.El antropólogo inglés Julian Pitt-Rivers, que murió en 2001, era nieto del fundador, junto a E.B. Taylor, de los estudios de antropología en Oxford, donde existe un "Museo Pitt-Rivers". Julian fue un innovador al estudiar con mirada antropológica las costumbres todavía vigentes en el mundo desarrollado, creando la llamada "antropología de la comunidad".

Ahora bien, frente al papel denegador de la diferencia sexual que cumple la ideología, la fiesta, por el contrario, sirve para que afrontemos, simbólicamente, lo real del sexo. Ha sido Pitt-Rivers (F8) el que mejor ha establecido cómo uno de los objetivos (inconscientes) del rito del Toro-Vega es encauzar la energía de muerte hacia la vida, hacia la fertilidad, pues para este antropólogo el rito (o como él prefería denominarlo, contrarito) del Toro-Vega es sobre todo una ceremonia de fertilidad que anuda el lazo social entre las gentes y revitaliza a la comunidad, creando las bases simbólicas de la diferencia sexual masculino / femenino, para de este modo conducir a la pulsión hacia el sexo fértil y creador[30].

En otro trabajo, hemos abordado más detenidamente el estudio de la relación entre la fiesta y la diferencia sexual, intentando desarrollar las propuestas de Pitt-Rivers con los instrumentos que nos ofrece la teoría de lo simbólico, tal y como ha sido propuesta por J.G. Requena[31]. Dado que ahora no podemos detenernos específicamente en este punto, subrayemos lo siguiente: el antropólogo inglés recordaba cómo hasta hace unos años el Toro-Vega concluía con una Fiesta Final, en la que la apertura del baile era privilegio del héroe que había matado al toro, el cual escogía a una joven que se convertía así en la Madrina del baile. El héroe sostenía la lanza durante el baile, y si una gota de sangre caía en el vestido de la chica, este era guardado sin lavar como ajuar, ya que la sangre (la pulsión salvaje) simbolizada (humanizada) pasaba así a ser un buen augurio para la fertilidad del futuro matrimonio.

30 Fascinado desde mediados de los años 80 por el rito (o contrarito) del Toro- Vega, Pitt- Rivers visitó Tordesillas en varias ocasiones, dedicando los mejores esfuerzos de los últimos años de su vida a elaborar una teoría antropológica que tenía a esta fiesta como uno de sus principales fundamentos. Véase, sobre todo: "El sacrificio del toro" (1984) y "Taurolatrías: la Santa Verónica y el Toro de la Vega" (1990-1992). Su obra ha sido recopilada en: *Revista de Estudios Taurinos*, Tomos 14, 15 y 16. Sevilla, 2002.

31 Luis MARTÍN ARIAS: "La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros" *Trama y Fondo* nº 16, 2004: pp. 13-38.

En todo caso, lo que resulta indudable es que el problema del sexo, de la diferencia sexual, está directamente relacionado con el de la violencia. Dado que la ideología animalista delira –gracias a sus mecanismos de construcción de un mundo imaginario, que nada tiene que ver con el real– la condición manejable de la violencia, no tolera las expresiones simbólicas de violencia, despreciando lo que han ideado, trabajosamente, generaciones enteras, creando ritos de un valor cultural incalculable como es el del Toro-Vega. Pero la sociedad posmoderna, que elimina esas formas de violencia ritual, no es una sociedad menos violenta y más solidaria; al contrario; finalmente se ha hecho más insolidaria (hoy puede uno caer enfermo en medio de una calle en una gran ciudad y morir allí, ante la indiferencia de miles de personas), al tiempo que comparece en ella, como «efecto rebote», una violencia anómica, deslocalizada, sin sentido y aniquiladora de lo social.

Cierto ideologema moderno nos ofrece la creencia de que el ser humano puede regularse exclusivamente mediante lo racional, y que por tanto el intercambio de signos o significantes (el esencial sería el dinero) puede controlar y ordenar a la sociedad que, de este modo, establecería unos lazos sociales basados en reciprocidades medibles, objetivables: yo te doy a ti algo tasado en tantos euros y tú me correspondes con algo de un valor equivalente. Todo limpio, todo verificable según la lógica científico-positivista. Todo, por eso mismo, tremendamente inhumano: si sólo prevalece la lógica del mercado nos convertimos en un número más, en un objeto, en un mercancía intercambiable por otra. Pero, en este universo lógico y racional, todo aquello que no puede ser convertido en valor de cambio (en dinero) no existe, es negado o recusado. Y si persiste en manifestarse como fenómeno objetivo es (se dice) por una disfunción que puede y debe ser corregida; por eso la violencia sólo se entiende cuando es operativa, cuando sirve para algo práctico, para obtener algo concreto, como puede ser el usarla para robar o prevalecer sobre los demás en un posición privilegiada frente a las relaciones universales de intercambio [32].

Pues bien, la fiesta se justifica por una actitud opuesta frente a la violencia, ya que entiende que esta es constitutiva y esencial al ser humano. Etimológicamente viene de «Bios» (vida, raíz griega que da lugar a palabras como biología o estudio de la vida). No hay vida sin violencia y de ahí su relación con el sexo. Por otro lado, tal y como señaló Freud, una energía poderosísima, la pulsión («Trieb») es lo que empuja sin cesar al ser humano hacia la violencia

32 Y sin embargo, abundan los ejemplos de violencia desbocada y sin fin práctico: el gamberrismo juvenil de fin de semana, las peleas entre hinchas deportivos -que no existen en los espectáculos taurinos, por cierto-, la proliferación de asesinos múltiples o psicópatas desenfrenados que matan, porque sí -y que son los protagonistas que fascinan en los productos audiovisuales posmodernos-, el terrorismo o, sobre todo, la violencia contra las mujeres; esta última ligada, en el fondo, con la imparable caída de la natalidad.

que, si no se regula, es destructora y autodestructiva («pulsión de muerte» llamó Freud a este fenómeno). Las sociedades antiguas, sabias en tanto aceptaban una tradición de siglos, admitían la necesidad de regular esa violencia real y pulsional mediante ritos que la desplazaran hacia objetivos no humanos, haciéndola además socialmente productiva. El rito del Toro-Vega ofrece un ejemplo de violencia localizada, socialmente productiva (produce cosas que no fabrica el mercado, como son las buenas relaciones entre vecinos y el hecho de que existan hombres y mujeres dispuestos a procrear); aplazando mientras tanto la labor de la muerte, ofreciéndole el sacrificio de un animal totémico y el de aquellos que se juegan la vida enfrentándolo.

Por lo cual es un error considerar que la fiesta es un atavismo propio de una cultura rural y atrasada, del que la sociedad moderna pueda prescindir sin más; ya que se trata de un mecanismo insustituible en el complicado proceso de creación del lazo social, en la conformación de la comunidad; en definitiva en el sostén de la convivencia misma. Muchos pensadores han subrayado esto, incluso autores insospechados como Adam Smith, cuando ataca a las pequeñas sectas rigurosas y antisociales (similares a los actuales animalistas) por no reconocer que las diversiones públicas pueden «disipar fácilmente en la mayoría del pueblo ese humor melancólico y apagado que casi siempre es el caldo de cultivo de la superstición y el fanatismo», y de ahí que los «iluminados promotores» de estos últimos siempre las hayan temido y odiado[33].

Pero el pensador escocés habla de «diversiones públicas», por lo cual quizá cabe preguntarse si se puede hacer otro tipo de fiesta, más "moderna", menos "salvaje". Tenemos el ejemplo de lo que ocurre actualmente, sobre todo en las grandes ciudades, con los jóvenes en los llamados «botellones». Estas pseudo-fiestas, en lugar de integrar y fortalecer el lazo social, crean conflictos, por ejemplo entre generaciones; así "en Gran Bretaña las grandes cadenas comerciales y de comida rápida llevan casi cuatro años utilizando el «mosquito device» para evitar el vandalismo o que los adolescentes se reúnan en sus puertas", un aparato que "emite un molesto pitido de 17,5 Khz que sólo pueden percibir los menores de 25 años" basado en "la presbiacusia, por la cual el pabellón auditivo envejece y se pierde la sensibilidad a las frecuencias por debajo de 17,5 Khz"[34].

Otro ejemplo es el de los conflictos, también generacionales, que se vienen desarrollando en Valladolid capital durante las fiestas patronales

33 Adam SMITH: *La riqueza de las naciones*. Alianza ed.: p. 729. Cit. en: Carlos RODRÍGUEZ BRAUN: "La caza y los toros". *ABC*, 2-6-2005: p. 3.

34 Cristina GARRIDO: "El mosquito que sólo escuchan los jóvenes, ¿un arma contra el botellón?c *ABC*, 07-10-09. Como se señala en el reportaje se trata de un "arma acústica" que "demoniza a la juventud"; todo un síntoma de trastorno social.

de septiembre, reciente y artificialmente recreadas mediante la promoción oficial de «peñas» juveniles, que antes no existían, acompañado todo ello de un atrevido cambio de fechas en el otrora sacrosanto calendario festivo popular. El propio ayuntamiento ha estimulado, pese a su voluntarismo, la aparición de una versión, de momento y si no evoluciona convenientemente, decaída y degradada de la fiesta, que genera tensiones y conflictos entre diferentes sectores sociales, como demuestran los actos de vandalismo y desmadre adolescente de cada año. De nuevo la, por ahora, pseudo-fiesta, organizada desde arriba, desemboca en el gamberrismo, como forma de escape de las frustraciones sociales que, sin embargo no produce ninguna catarsis, ni propicia ninguna simbolización socialmente útil[35]. Mientras en Tordesillas, como en tantos otros pueblos de la provincia de Valladolid, se celebra una fiesta auténtica, en la que la transgresión se vive mediante la violencia desplazada hacia el toro (animal sagrado y totémico), en las grandes urbes no sabemos qué hacer con los jóvenes, para que no se nos desmadren más.

35 En el año 2007, el alcalde de Valladolid propuso enviar a los de las "peñas" a Iscar, a que les enseñen a comportarse, ya que mucho debían aprender los jóvenes de la ciudad en los pueblos en materia festiva. Por ejemplo, en Tordesillas, ese año se reunieron más de 30.000 personas, sin que ocurriera ningún incidente, salvo la muerte, luchando, de un toro bravo en campo abierto.

Y es que la fiesta tradicional necesita, para que sea realmente un rito, una serie de requisitos, siendo el esencial como ya hemos señalado, el de que se produzca una verdadera transgresión organizada, que ponga en escena el exceso y la violencia mediante una representación de lo simbólico. Así, el rito festivo servirá de válvula de escape a los conflictos y tendencias autodestructivas que (¿alguien lo duda?) se reproducen con increíble facilidad en cualquier tipo de sociedad. Este es el lado carnavalesco y gozoso de la experiencia festiva que sólo se justifica sí, y sólo sí, finalmente propicia, mediante esa operación catártica a las que acabamos de referirnos, la convivencia social y la desaparición (temporal, por supuesto) de los conflictos dentro de la comunidad.

Pero estamos llegando al fondo, al verdadero problema que plantea el rito del Toro-Vega, y que lo diferencia de pseudo-experiencias como el «botellón», y que no es otro que la explicitud del encuentro con lo real de la muerte que en su transcurso se produce. Finalmente, y enlazando con el comienzo de este epígrafe, si lo sexual nos resulta insoportable es porque su esencia misma, la diferencia sexual, nos remite de un modo directo a lo más real que puede haber para un animal que habla, la autoconciencia de la muerte. Somos mortales porque somos seres sexuados (si nos reprodujéramos por partenogénesis seríamos, por tanto, inmortales). Ahora bien, somos conscientes de la muerte pero queremos una falsa conciencia que nos lo haga olvidar. Como dice esa copla popular española:

"Cada vez que considero
que me tengo que morir
tiendo una manta en el suelo
y me harto de dormir".

En efecto, ante lo real del "morir" deseamos fervientemente alienarnos en lo ideológico, en el "dormir" que nos reconforta en la misma medida que nos aliena. Pero como señaló Unamuno, en *Del sentimiento trágico de la vida*, ante la evidencia incontestable de la muerte no hay que dormir: "¡No! El remedio es considerarlo cara a cara, fija la mirada en la mirada de la Esfinge", porque, según Unamuno, "¡hermoso es el riego!", tal y como señaló Platón.

En resumen, y en términos freudianos, tenemos aquí el conflicto entre el "principio de realidad" (el morir, la evidencia de la muerte) y el "principio de placer" (el dormir, el no querer saber nada de lo real, del sexo, en primer lugar tapándolo en tanto que "género"). Pero ese conflicto entre la realidad y la ideología no tiene, no debe, resolverse siempre a favor de esta última, al menos en esas pocas ocasiones en las que algunos son capaces de adoptar la postura heroica de mirar cara a cara a la muerte. Y eso es saber de lo real; ese es el riego que conlleva todo conocimiento.

Como dice Bataille en *El erotismo*, "el hombre puede superar lo que le horroriza, puede mirarlo cara a cara", señalando más adelante que "en el cristianismo y en el budismo, el éxtasis está fundado en la superación del horror". Y no debemos olvidar que, para Bataille, la experiencia religiosa convive, en la dimensión de lo sagrado, con la transgresión y la fiesta.

De la política del odio a la muerte del animal

El núcleo mismo de la ideología animalista, lo que esta pretende recubrir mediante una fantasía imaginaria, no es otro que lo real de la violencia, el sufrimiento y la muerte. Sin embargo, la ideología no puede subsistir sólo como discurso imaginario, desconectado de la realidad y de lo real, ya que no estamos hablando de un tipo de lenguaje explícitamente delirante y alucinatorio, sino, muy al contrario, de un instrumento de alienación que debe ser útil tanto para mantener "feliz e indocumentado" al individuo que, interesadamente, lo adopta, como para permitirle una máxima eficacia pragmática, en el ámbito de lo profano. Por este motivo, el discurso ideológico debe anclarse de alguna manera en lo real, y por

eso, si quiere prevalecer, tiene finalmente que complementarse con la praxis política, entendida como gestión del odio al otro.

Ya planteó Carl Schmitt que la política es lucha y se manifiesta a través del enfrentamiento amigo-enemigo; un antagonismo que puede tener cualquier origen o excusa (esto es indiferente), pero que cuanto más intenso es más carácter político posee; de ahí que el animalismo perviva y crezca en tanto que ha sido perfectamente capaz de convertirse en contendiente activo, y agresivo, en una «guerra» cultural, por lo cual en la actualidad hay que caracterizarlo no sólo como una corriente ideológica, sino como un movimiento eminentemente político, cuya dinámica interna exige el despliegue, como ya hemos señalado, de una forma bastante explícita de odio al otro[36].

36 "Hasta el momento, quienes más me han insultado han sido los defensores de los animales, y le puedo asegurar que he sido notablemente insultado a lo largo de mi vida, pero jamás con la violencia de los antitaurinos". Albert BOADELLA: "Contradicciones en la supuesta defensa de los animales. Carta a la Señora ministra de Medio Ambiente". Opinión. *El Mundo*, 4-1- 2007.

El carácter eminentemente político del animalismo le ha facilitado la rápida alianza con otros movimientos posmodernos, como son el feminismo fundamentalista o el nacionalismo. No es por casualidad que los mayores problemas que ha tenido en décadas de indiscutible hegemonía política el nacionalismo vasco con, digamos, el pueblo llano, hayan sido por la fiesta del «Alarde» de Irún y Fuenterrabía, ya que todos los partidos políticos nacionalistas (incluidos los proetarras) se empeñaron durante años en imponer, entrometiéndose de este modo en un universo simbólico, la «igualdad de género» en las comparsas que desfilan en el transcurso de esta fiesta. Por su parte, el nacionalismo catalán ha sufrido serios contratiempos en sus feudos del delta del Ebro, donde existen pueblos muy taurinos, cuando ha intentado eliminar los «bous al carrer» (F9).

F9. "Sons taurins i catalans". Centenares de aficionados a los toros se manifiestan en la localidad de Amposta en julio de 2005, contra la pretensión de los partidos nacionalistas y de izquierdas de prohibir los "correbous".

En definitiva, el animalismo, en tanto que movimiento político, hace emerger un odio intenso, real, que le permite subsistir, anclado en el mundo, siendo como es al mismo tiempo una de las ideologías más imaginarias que haya fabricado el ser humano, sustentada en un discurso que niega lo real del sufrimiento y de la muerte. Como ha señalado Francis Wolff, profesor de filosofía en la Universidad de la Sorbona de París[37], el animalismo se constituye a partir de una serie de pueriles

reducciones: la primera es la reducción de la naturaleza a un mundo «disneylizado», ya que si en aquella en realidad el fuerte se come al débil e impera la violencia por doquier, la idea que nos ofrece el animalismo es la de un universo natural manejable y manipulable, como si fuera posible someter a las especie animales salvajes «al reino de la armonía entre los pueblos y la tranquilidad burguesa». Las siguientes reducciones que señala Wolf son: la del conjunto de los sentimientos morales al totalitarismo y la unicidad de la «compasión»; la del valor de la vida para el ser vivo «a la ausencia de dolor» y, finalmente, la «asimilación del dolor del animal –esencial para su supervivencia– al sufrimiento humano y al mal absoluto en la naturaleza».

37 Francis WOLFF: "La corrida y nuestros deberes hacia los animales". Artículo publicado en español en *6TOROS6*, 5 -3- 2008; aunque el original en francés apareció en el periódico *Libération*, en plena campaña antitaurina en Francia.

Pero esta ideología no sólo niega el dolor y la violencia inherente a lo real natural, sino que (salvo sus escasos partidarios que, a la vez y por un motivo de coherencia, son vegetarianos estrictos) en general el apego a la misma se compatibiliza, sin contradicción aparente, con el no querer saber nada, en la práctica cotidiana, de ese otro dolor necesario para la vida del hombre: el que se produce en las matanzas industriales de animales de granja. Y, no obstante, «cualquier persona que haya estado en un matadero sabe, que la vida y la muerte de los animales allí es más lúgubre y atroz que la del toro peor lidiado: no es el maltrato animal lo que estos supuestos progresistas quieren evitar; lo que desean impedir es la Fiesta, es la diversión. Aceptan la muerte triste del animal, no la festiva"[38].

38 Carlos RODRÍGUEZ BRAUN: "La caza y los toros". La Tercera. *Diario ABC*, 2-6-2005. Efectivamente, en el fondo, lo que se rechaza es la relación entre muerte y fiesta, con el argumento de que aquella no debe ser motivo de "placer" o "diversión". Sin embargo, aún recuerdo los antiguos velatorios de pueblo, en los que se bebía -"para subir el muerto al cielo"-, se comía y se contaban chistes que, finalmente, acababan produciendo explosiones de risa.

No obstante, y de forma paradójica, si el sufrimiento es innegable en el matadero, pues el animal espera la muerte mientras percibe los aullidos de sus congéneres y el olor de la sangre, atrapado, sin poder hacer nada, es muy posible que el toro bravo, durante la lidia, no sufra apenas dolor, como sugieren los resultados de los rigurosos estudios científicos que, desde hace años, lleva a cabo en la Facultad de Veterinaria de la Universidad Complutense de Madrid, el doctor Juan Carlos Illera, director del Departamento de Fisiología Animal. Para realizar sus estudios ha necesitado más de cinco años de trabajo, analizando los niveles en sangre de cortisol y catecolaminas en 180 toros y 120 novillos en la plaza de Las Ventas de Madrid, todos ellos devueltos a los corrales antes y después de ser picados o incluso después de ser banderilleados; comprobando que el toro de lidia "tiene una respuesta hormonal distinta a la de cualquier otro animal" que le permite controlar el estrés. Junto a la capacidad de minimizar el estrés, este sistema hormonal quizá permita al toro no sentir dolor, durante los pocos minutos que dura la corrida de toros, un tiempo muy

similar al del torneo del Toro de la Vega (entre 15 y 20 minutos, como máximo), debido a que el organismo del toro bravo reacciona de inmediato a las heridas mediante la secreción masiva de unos opioides naturales, las beta-endorfinas, de las cuales libera durante la lidia (o el torneo) cantidades hasta diez veces mayores que las que es capaz de segregar un ser humano; y pese a ello los toreros, o los torneantes, manifiestan no sentir dolor en el momento de ser cogidos ni en los minutos posteriores, sobre todo si siguen combatiendo con el toro[39].

Pero llegados a este punto, el animalista aún puede esgrimir que el problema central de la corrida y del festejo de Tordesillas es la muerte del animal, ya que esta se lleva a cabo por puro "placer" o "diversión" y no para satisfacer una necesidad vital, como puede ser la de comer. En un debate reciente, un político antitaurino y nacionalista catalán de izquierdas, lo dijo claramente: «Si la muerte se justifica por la necesidad de alimentación, bien, de acuerdo; si la muerte es por un espectáculo es algo prescindible» (C.R. Braun, *op.cit.*). Pues bien, curiosamente, y en contra de lo que es ya un lugar común en la ideología posmoderna, ha planteado muchos más problemas antropológicos matar a los animales para comerlos que hacerlo por puro "placer", ya que si bien la necesidad de gozar (por ejemplo, en la fiesta) es algo específicamente humano, el matar para comer no lo es, y por eso conlleva el riesgo de una regresión que nos animaliza. El antropólogo italiano S.D. Bernardina[40] ha señalado la paradoja de que en las culturas agrícolas y ganaderas tradicionales aparece "una gestualidad deliberadamente desvalorizante" del animal criado en la granja, al que se maltrata e insulta, "cosificándolo", previamente antes de matarlo. Este comportamiento, añadimos nosotros, nunca se tiene con el toro de lidia, animal totémico, sagrado, al que los aficionados adoran y veneran hasta el final, quizá salvo cuando pierde esa categoría de bravo, y demuestra ser manso, negándose a luchar, y traicionando así su naturaleza (F10).

F10. Impresionante estampa de un Toro de la Vega, con mucho trapío y presencia, que mantiene la cara alta, desafiante, ante los lanceros en el palenque.

39 Véase la tesis doctoral de Ramón ESTEBAN GAVÍN: "Influencias de la lidia en los perfiles hormonales plasmáticos en ganado bravo". Madrid, 2003. Tras hacerse públicos los resultados de sus estudios el Dr. Illera ha manifestado que, pese a que su trabajo "no pretendía ser un manifiesto en defensa de las corridas taurinas", ha sido ferozmente atacado por los antitaurinos: "No sé cómo han conseguido mi correo, me lo están reventando con insultos y amenazas de muerte". En: Gala DÍAZ CURIEL: "El toro no siente dolor en la fiesta" *El Mundo/Crónica*. 25/02/2007.

40 Sergio DALLA BERNARDINA: "Una persona no completamente como las demás. El animal y su estatuto". *Gazeta de Antropología* nº 16, 2000. Las referencias a otros antropólogos que vamos a hacer en las líneas que siguen están tomadas de este trabajo.

En definitiva, y aunque este antropólogo no lo interprete de manera adecuada, con el animal utilizado en un rito se ha tenido siempre una actitud diferente, por tanto, a la que se tiene con el animal doméstico que se va a utilizar para comer; como lo demuestra, por ejemplo, el comportamiento que aparece en fiestas antiguas como la ateniense de las "boufonías", estudiada entre otros por W. Burkert (1981) y J.L. Durand (1986), en las que se mataba y bebía la sangre de un toro sin el menor "remordimiento". Pero al utilizar precisamente este término moral, S.D. Bernardina demuestra que equivoca completamente el enfoque de su trabajo, ya que, proyectando su ideología actual al pasado, plantea que en la cultura tradicional la estrecha convivencia con los animales de granja daba lugar a un proceso de identificación con ellos, una "transferencia afectiva acarreada por la domesticación", que no se daba en los animales salvajes que eran cazados ni (aunque no explica por qué) tampoco en los utilizados en fiestas y ritos.

Ahora bien, describe con precisión la actitud "secuenciada en dos tiempos", con los animales de granja en las culturas premodernas, en la que se percibe una fase "antropomorfizante" (la bestia, idealizada y codiciada, es elevada al rango de "persona", según él) y una fase "(re)-animalizante", en la que el animal sufre una sorprendente y aparatosa "humillación" y "degradación", que sólo se explica, según el autor italiano, porque ese desapego final, que van a demostrar sus criadores humanos, es la consecuencia de un "desinvestimiento afectivo" necesario para privar a las bestias de sus "derechos" en el momento de su sacrificio, transformándolas para ello en "cosas": "el animal puede matarse puesto que convencionalmente es sólo una simple cosa".

Esto explicaría, según este autor, el curioso fenómeno de que el campesino, antes de la matanza, acuse de crímenes o faltas muy graves a la bestia, pues lo hace para "encontrar un motivo de imputación que autorice la muerte del animal". Pero sigue sin explicarse la falta de este proceso de desapego en el sacrificio ritual que acompaña a la fiesta. Por eso proponemos otra hipótesis, la de que esa actitud con el animal doméstico es necesaria para evitar al hombre una peligrosa "animalización", ya que en el momento de la matanza se comporta como cualquier animal (mata, simplemente, para comer), rompiéndose así la frágil barrera que permite establecer la oposición naturaleza/cultura, es decir la diferencia entre los hombres y los animales; un problema que no existe cuando se mata a un animal con fines estrictamente simbólicos, ya que esa es indudablemente una actividad exclusivamente humana, con la cual no emerge ningún peligro de animalización.

En relación con la matanza de animales para comer, es muy interesante tener en cuenta que el auge del animalismo, en la cultura anglosajona primero, y occidental después, se produjo a partir de la década de los 50, cuando "cerdos, aves de corral y animales bovinos (terneros sobre todo) son cada vez en mayor medida confinados en instalaciones de cría industrial lejos de los lugares habitados por los hombres" (Digard, 1990). A partir de ese momento histórico, se creó una "distancia" entre el consumidor de la carne (que la compra perfectamente empaquetada en el supermercado y que no está obligado a poner en peligro su humanidad, animalizándose, en el contacto con lo real que se produce al matar para comer) y la técnica industrial de crianza y matanza, como lo han analizado algunos autores, que perciben por eso una "sobrevaloración de los animales familiares" (el llamado "petichismo" o atención exagerada hacia las mascotas) frente a una indiferencia y olvido absoluto de lo que ocurre con los animales de consumo (N. Vialles, 1987); un cambio que, insistimos, tiene lugar precisamente en la época en la que surge la ideología animalista y sus imaginarias fantasías "disneylizadoras", propias de un individuo consumista que, como "niño malcriado" en un "peterpanismo" característico de la sociedad del espectáculo, lo quiere todo, la comodidad y el nivel de vida, pero sin mancharse las manos ni entrar en el roce, sucio, con lo real; y además para estar tranquilo exige no saber nada, no conocer la verdad, que no se le recuerde lo real. Pero las fiestas y los ritos taurinos traen ante nosotros una verdad incómoda, la de que no se puede vivir sin morir y sin matar.

En definitiva, al matar al toro, las diversas tauromaquias cumple un deber que tenemos los seres humanos para con los animales, "el de respetar su propia naturaleza: considerar al gato como un animal afectuoso, al perro como un compañero fiel, y al toro bravo como un ser bravo, es decir como un ser que debe vivir libremente y morir combatiendo porque es naturalmente agresivo e indomable. La ética a la que responde la muerte del toro bravo se resume en la fórmula: más vale morir luchando que vivir de rodillas. Es la fórmula de la bravura –la del toro en definitiva, incluso si es también de una cierta manera la que el torero tiene que hacer suya para tener el derecho de enfrentarse al toro", porque "¿quién querría tratar a su perro como a una víbora?, ¿quién querría reservar a los delfines el mismo destino que se intenta dar a los grillos peregrinos que asolan las cosechas africanas? ¿Quién querría que tratemos a los toros bravos como a los pacíficos rumiantes que pueblan nuestros prados?" (..) "Pero además tenemos otros deberes para con los animales, y la corrida (..) es en ella misma su demostración por excelencia. El primero es respe-

tarlos como "el otro" del hombre pero no como su igual. La corrida muestra al toro como un ser al que se honra combatiéndolo y no como un ser al que se envilece abatiéndolo; pero al mismo tiempo no trata al toro como igual al hombre y es por ello que el hombre debe triunfar"[41].

Ahora bien, dado que estamos hablando de una «guerra» cultural, que por mucho que se cronifique finalmente dará lugar a triunfadores y perdedores, ¿qué prevalecerá, la ideología o la fiesta? La primera lo tiene todo a favor, en una sociedad decadente, en la que valores como la valentía, la hombría de bien y la simbolización de la diferencia sexual no parecen apreciarse. En cualquier caso, no es posible una defensa exclusivamente intelectual de la fiesta; fuera de la experiencia subjetiva. No se puede asegurar su futuro sólo dando razones o argumentos; en primer lugar porque son intrincados y complejos, ya que el problema de la interpretación de la fiesta es que, al igual que ocurre en un sueño o en una obra de arte, la corrida y el torneo son polisémicos y dan lugar a significados y connotaciones distintos y a veces contradictorios.

41 Francis WOLFF: *Filosofía de las corridas de toros*. Edicions Bellaterra, 2008. En este interesante libro, Wolff plantea también una contradicción del animalismo con los auténticos ecologistas, "porque pronto habría que, si se atendiera a los prohibicionistas, contar al toro bravo dentro de las especies en peligro de extinción y sustituir las inmensas dehesas donde son criados, salvajes e indómitos, por instalaciones de ganadería industrial".

Por otra parte, la defensa intelectual o artística de la fiesta suele caer en el error, tan peligroso, de defender sólo la corrida comercial (el "arte", así en abstracto es mala argumentación: al fin y al cabo un bailarín puede poner "bellas" posturas y poses, sin necesidad de matar a un animal) y atacar los festejos populares, por su supuesta "barbarie", sin percibir –porque falta la vivencia, la experiencia directa– que estos son el fundamento y la verdad de la fiesta.

Pero es que además, los sectores intelectuales posmodernos están especialmente incapacitados para entrar en la lógica, simbólica, de la fiesta. Enfangados en el relativismo y en el cinismo, la mayoría cree vivir en una sociedad del simulacro, donde no hay posibilidad de llevar a cabo una representación que sea verdadera, pues esta es siempre una mascarada. En este sentido, resulta muy significativo lo que ha planteado un artículo recientemente publicado contra el Toro de la Vega[42], calificándolo como "una bufonada sangrienta", dado que a los torneantes "el ampuloso respeto al toro, pregonado antes de iniciar la persecución, les sirve de catarsis cómica. ¿Cabe imaginar una negación de sí mismo más risible?"; añadiendo: "he aquí el testimonio de una extraña ceremonia de expiación. Pues tan intensa negación de la vívida verdad de los hechos cometidos" es insostenible, ya que "nadie trata con dignidad

42 Basilio BALTASAR: "La farsa sacramental del Toro de la Vega". *El País*, 27-9-2009: p. 35. Previamente reincide el autor en las habituales manipulaciones del discurso animalista: "el mozo más aguerrido la clava en el costado del toro" –cuando hay unas reglas sobre cómo alancear al animal–, "los de atrás hincan en su cuerpo unas largas y afiladas hojas de acero" –incidiendo siempre en el supuesto ventajismo de los torneantes, con términos como "costado" o "atrás"–, "el toro busca (..) un lugar por dónde escapar" –negando el comportamiento habitual del toro bravo, único animal que no huye y vuelve a embestir pese a haber sido herido–, o bien diciendo puras falsedades como: el vencedor "podrá embadurnarse con su sangre, cortar sus testículos y enarbolarlos en la punta de su lanza" o que se persigue al toro "profiriendo espeluznantes aullidos de ferocidad".

al toro que está martirizando. La contradicción es insalvable". Percibimos por tanto la idea, tan querida al intelectual posmoderno, de que entre lo real de la muerte y una posible representación simbólica que le de sentido existe un abismo insuperable, ya que esta última no es siempre nada más que, lo que precisamente el propio intelectual piensa de su trabajo, mero engaño, en el fondo cómico y risible.

En resumen, la fiesta aguantará mientras el pueblo, las gentes de los pueblos, la reconozcan como parte esencial de su universo simbólico y de su vivencia de lo social. Estamos hablando de un hecho cultural diferente, aunque no excluyente, de ese otro, empaquetado con el marchamo de «intelectual», que hoy domina el mercado cultural, ya que la fiesta es pura experiencia de la gnosis, del conócete a ti mismo, que permite alcanzar el estado poético que, según ese gran amante de los toros que fue el poeta José Bergamín[43], es un estado de añoranza infantil o popular; porque es una añoranza paradisíaca del estado del hombre puro.

43 José BERGAMÍN en: *La decadencia del analfabetismo* y *La importancia del demonio*. Ed. Siruela, 2000.

La *Bacanal* de Tiziano

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Titian's *Bacchanal*

Abstract
This paper analyzes *Bacchanal of the Andrians*, a painting made by Titian during a decisive moment in European art. The painting represents a festive scene, taken from Philostratus's literary testimony. It especially stands out because of the beauty of its aesthetic forms, the chromatic harmony, the daring and challenging nature of the composition, and the way it interprets the fragment of a mythical narrative whose subject is Bacchus, the god of wine and of mystic delirium in the old Greek-Roman culture.

Key words: Titian, Myth, Festivity, Wine, Bacchanal.

Resumen
Este artículo se ocupa de analizar *La bacanal de los andrios*, una pintura realizada por Tiziano en un momento decisivo del arte europeo que representa una escena festiva a partir del testimonio literario de Filóstrato, y destaca especialmente por la belleza de sus formas, por la armonía cromática, por el carácter arriesgado y desafiante de la composición y por su manera de interpretar el fragmento de un relato mítico protagonizado por Baco: dios del vino y del delirio místico en la antigua cultura grecorromana.

Palabras clave: Tiziano, Mito, Fiesta, Vino, Bacanal.

Hacia 1519, el tercer duque de Ferrara, Alfonso I de Este, encargó a Tiziano tres cuadros de asunto mitológico para decorar el estudio que tenía en su palacio: *Ofrenda a Venus*, *Baco y Ariadna* y *La bacanal de los andrios*. Se trata de una serie de pinturas realizadas para satisfacer el deseo de un aristócrata que se había casado con la célebre Lucrecia Borgia y podía permitirse el lujo de adquirir costosas obras de arte para impresionar y aumentar su prestigio. Como es sabido, los artistas se han visto obligados muchas veces a arrimarse a los grandes señores para hacer fortuna y desarrollar su creatividad en condiciones, manteniendo con ellos una estrecha relación no exenta de conflictos y malentendidos. Los expertos[1] han señalado que Tiziano sabía moverse en sociedad y no tardó en acumular beneficios y pensiones

1 PANOFSKY, Erwin: *Tiziano. Problemas de iconografía*, Akal, Madrid, 2003. HOPE, Charles: «Vida y época de Tiziano» [FALOMIR FAUS, Miguel (ed.): *Tiziano*, Museo Nacional del Prado, 2003].

que le permitieron vivir como un príncipe, codeándose con los miembros de la aristocracia y llegando incluso a recibir la Espuela de Oro y ser nombrado Conde Palatino por Carlos V en 1532.

La bacanal de los andrios fue realizada entre 1523 y 1526, y nos muestra una escena inspirada en un pasaje de Filóstrato el Viejo[2]: escritor enigmático de origen griego que había descrito en el siglo III unas pinturas antiguas que no han resistido el paso del tiempo. El texto describe de manera sintética una fiesta celebrada en la isla de Andros, que se abría en ríos de vino gracias a Dioniso, el cual estaba a punto de zarpar acompañado por un cortejo de sátiros, silenos, lenas, la Risa y Como. Al parecer, la palabra «fiesta» proviene del término latino *festum*, que designaba aquellos días del calendario reservados para las celebraciones especiales, más o menos alegres y solemnes. En los días festivos se conjuga la seriedad de las ceremonias religiosas con la diversión y la alegría derivada de la satisfacción de los deseos reprimidos. Cabe señalar asimismo que, desde una perspectiva etimológica, la fiesta podría estar asociada a lo cómico, puesto que la palabra «comedia» procede del término griego χωμωδια (*komodiá*), vinculado a χωμος (*kômos*), que significa *fiesta con cantos y bailes*[3]. También designa por extensión al citado *Como*: una divinidad aficionada a los banquetes y la algazara[4].

Siguiendo a Bataille[5], podríamos pensar la fiesta como el espacio reservado de la transgresión, como un ámbito de gasto improductivo que pone bajo un signo de interrogación el mundo cerrado y homogéneo del trabajo. Porque, además de suponer un considerable gasto de recursos energéticos –que se pierden de manera irreversible–, la fiesta se caracteriza por la suspensión transitoria de ciertas prohibiciones y la afirmación del presente, el momento presente. Desde el punto de vista de la lógica productiva, la fiesta no parece tener gran utilidad, y en cierto sentido podría ser equiparable a la sexualidad perversa, cuya única finalidad es el goce; un goce que no pretende ir más allá de sí mismo.

Conocemos el origen de las bacanales gracias a testimonios de poetas, historiadores, mitógrafos y eruditos, los cuales han hecho hincapié en el carácter confuso y heterogéneo de esas fiestas, en las que se mezclan a menudo creencias y costumbres de diferentes zonas geográficas. Lo que ha llegado hasta nosotros es el resultado de una combinación de fragmentos dispersos, de ideas más o menos elaboradas que se han ido tejien-

2 FILÓSTRATO: *Heroico. Gimnástico. Descripciones de cuadros*, Gredos, Madrid, 1996, 264. Sobre la relación entre pintura y literatura y sus implicaciones teóricas véase: LEE, Rensselaer W.: *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Cátedra, Madrid, 1982; GOMBRICH, Ernst: *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1984; WIND, Edgar: *La elocuencia de los símbolos*, Alianza, Madrid, 1993; *Los misterios paganos del Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1998; PANOFSKY, Erwin: *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2001.

3 COROMINAS, Joan, PASCUAL, José A.: *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, II, Gredos, Madrid, 2001, 156, 893.

4 FILÓSTRATO, *op. cit.*, 227. *Dioniso, llamado también Baco* (*Βακ–χος*) *e identificado en Roma con el antiguo dios itálico* Liber Pater, *es, en esencia, en la época clásica, el dios de la viña, del vino y del delirio místico* (GRIMAL, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona, 1982, 139).

5 *Lo que entiendo por soberanía*, Paidós, Barcelona, 1996; *El estado y el problema del fascismo*, Pre-Textos, Valencia, 1993; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1991; *La parte maldita* precedida de *La noción de gasto*, Icaria, Barcelona, 1987; *Las lágrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1981.

do con la ayuda inestimable del arte y la imaginación. Se trata, en cualquier caso, de una celebración destinada a exaltar los poderes del vino, en la que se confunden los cultos religiosos y los placeres carnales, y que ha desembocado con el tiempo en costumbres que darían para hablar largo y tendido.

En *Las bacantes,* tragedia póstuma redactada hacia el año 409 a. C., Eurípides[6] ponía en escena los conflictos derivados de la llegada de Dioniso a Tebas, y el castigo que impuso a sus habitantes por negarse a reconocer su naturaleza divina: enloquecer a las mujeres de la ciudad y llevarlas al monte Citerón para entregarse a la danza. Dioniso fue capaz de hacer temblar los muros de palacio y convencer al rey Penteo para que subiera a la montaña vestido de mujer –típica inversión carnavalesca– y pudiera ver con sus propios ojos lo que allí sucedía, siendo descubierto por su propia madre, Ágave, la cual ordenó que lo descuartizaran sin saber que era su propio hijo. Eurípides retrató a Dioniso como un bello joven de melena rubia y sonrisa inquietante y seductora, pero también como un toro de rabo alegre que guiaba una manada de bacantes y hacía brotar fuentes de vino y leche con su *dardo de yedra*; como un dios implacable, burlador y vengativo, que desconocía la piedad y decía saber lo más necesario.

6 *Las bacantes, Tragedias III*, Cátedra, Madrid, 2007.

Antes de ser desterrado por César Augusto a un poblacho del Mar Negro, Ovidio[7] se ocupó de relatar el origen de algunas festividades romanas, explicando la costumbre de sacrificar a un burro en las bacanales para satisfacer a Príapo; sacrificio representado de manera implícita en el citado cuadro de Baco y Ariadna, en el que aparecen dos sátiros con los restos de un animal despedazado. Posteriormente, cuando el imperio romano estaba a punto de derrumbarse, el poeta egipcio Nono de Panópolis[8] compuso una obra de altos vuelos para celebrar las aventuras de Dioniso y describir escenas de fuerte contenido erótico, como la que hallamos, por ejemplo, al final del Canto XII, que narra el ataque de los sátiros a las bacantes tras pisar las uvas y consumir el vino puro, sin diluir con agua. El zumo de la vid funciona como símbolo del nuevo orden introducido por Dioniso, que es calificado *regente del mundo*.

7 *Fastos*, Gredos, Madrid, 1988, 46 ss. Ovidio, considerado por Panofsky el poeta más afín a Tiziano, había tratado el tema en varios pasajes de las *Metamorfosis* que contienen brillantes descripciones de bacanales, con su ambiente ruidoso y festivo (*Metamorfosis*, Cátedra, Madrid, 1999, 301, 313).

8 *Dionisíacas*. Cantos I-XII, Gredos, Madrid, 1995.

Con la llegada del cristianismo, se produjo un movimiento de reacción contra ciertas prácticas que no podían ser toleradas por la Iglesia, cuyos máximos representantes criticaron sin ambages los cultos dionisíacos,

aunque el vino estuviera, paradójicamente, en el centro de sus prácticas rituales y siguiera teniendo un componente mágico. Clemente de Alejandría[9] criticó a finales del siglo II lo absurdo e impío de tales cultos, describiéndolos como ceremonias de carácter orgiástico cuyos participantes se adornaban con serpientes y comían carne cruda[10]. Apoyándose en Varrón, contaba San Agustín[11] que los romanos veneraban al dios Líbero –así llamado porque los varones se veían liberados del semen al mantener relaciones sexuales– y que las bacanales se celebraban en un *arrebato de frenesí*. Durante las fiestas de Líbero, decía el santo, se rendía culto al *vergonzoso miembro* del hombre, cuya efigie era exhibida en una carroza, y, en ocasiones, para aplacar al dios y alejar el hechizo de los campos, las matronas realizaban en público lo que ni siquiera debía permitirse a las prostitutas.

De hecho, Tito Livio[12] había señalado ya en el trigésimo noveno libro de su *Historia de Roma* que los romanos prohibieron las bacanales en tiempos de la República por su inmoralidad, porque en ellas se cometían todo tipo de abusos *y cada uno tenía a su alcance la satisfacción del deseo al que era más proclive por naturaleza*. El historiador nos pintó un cuadro tenebroso para destacar la violencia de unas prácticas que llegaban incluso al asesinato y solo obedecían a un principio religioso: no considerar nada ilícito. Por temor a las consecuencias, y al peligro añadido de las intrigas y conjuras políticas, el cónsul Espurio Postumio Albino ordenó la destrucción de todos los elementos del culto a Baco y condenó a la pena capital a cientos de ciudadanos; datos que fueron corroborados al hallarse en el siglo XVII una piedra de bronce que contenía el texto del *Senatus Consultum de Bacchanalibus* al que se refiere el escritor.

Durante el siglo XIX se produjo un renovado interés por el estudio de la cultura antigua y se publicaron notables trabajos sobre las costumbres grecorromanas. Autores como Erwin Rohde[13] explicaron que los participantes de las orgías dionisíacas –vinculadas también a los ritos órficos– buscaban contactar con la divinidad mediante la «danza», la *violenta exaltación de las emociones*, la inhalación del *humo* de ciertas semillas y la ingesta de *bebidas embriagantes*. Estas fiestas habrían comenzado a desarrollarse en la región de Tracia, al noreste de Grecia, cuyos habitantes creían en la inmortalidad del alma y mostraban un acusado sentimiento de rechazo hacia la vida terrenal, hacia todo lo que estuviera sometido al imperio de la necesidad y la supervivencia. Y este sentimiento estaría asociado a la potencia

9 *Protréptico*, Gredos, Madrid, 1994, 59.

10 PLUTARCO, buen conocedor de misterios y cultos órficos, explicó que la costumbre de comer carne cruda respondía a la necesidad de aplacar a los demonios malignos («La desaparición de los oráculos», *Obras morales y de costumbres* VI, Gredos, Madrid, 1995, 379 ss). El consumo de la carne del chivo expiatorio y la ingesta de vino –metáfora de la sangre para los cristianos– forman parte de un rito bien conocido que favorece el vínculo entre los miembros de una comunidad, y cuyo sentido oculto fue analizado por Sigmund FREUD en *Tótem y Tabú* (*Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972).

11 *La ciudad de Dios* (1º), *Obras Completas*, BAC, Madrid, 2000, 397, 450.

12 *Historia de Roma desde su fundación*, XXXVI-XL, Gredos, Madrid, 1993, 271 ss. E. R. DODDS comparó las fiestas dionisíacas con los días de San Juan y San Vito, y observó que, gracias al rito organizado, el culto dionisíaco fue capaz de contener los ataques de histeria colectiva dentro de unos límites, sirviendo asimismo de válvula de escape (*Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 2003, 253 ss). Véase también: DULAURE, J. A.: *Culto al falo. Divinidades generadoras*, MRA, Barcelona, 2000, 69 ss.

13 *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, Madrid, 1994, 142 ss. La redacción de *El nacimiento de la tragedia* estuvo condicionada, en parte, por la amistad y el intercambio de ideas entre Rohde y Nietzsche, cuya filosofía se apoya en la estética griega.

de las experiencias extáticas, que permitían olvidar las miserias cotidianas y les hacía creer en la existencia de una vida sobrenatural dominada por un goce indescriptible. Por eso se lamentaban cuando nacían niños y daban muestras de alegría al enterrar a los muertos.

Las fiestas dionisíacas formarían parte de esa dimensión *heterogénea* de la vida analizada por Bataille, y en la cual se pondría de manifiesto lo *enteramente otro*, esa violencia que provoca fenómenos de atracción y repulsión, y que en determinadas ocasiones puede conducir a la pérdida del sentido. Estaríamos ante una serie de ceremonias organizadas para favorecer la experiencia del goce en un contexto sagrado, y que podrían haber derivado después en los aquelarres medievales, con los que guardan numerosas similitudes[14]. Los aquelarres eran reuniones nocturnas en las que se realizaban sacrificios, se invocaba la presencia de un dios oscuro –representado a veces con cuernos– y se consumían brebajes y sustancias alucinógenas para facilitar el vuelo y la promiscuidad: beleño, mandrágora, belladona y hongos como la amanita muscaria. Bataille señaló, incluso, que el diablo podría ser un *Dionysos redivivus*.

14 Antonio ESCOHOTADO ha trabajado este asunto en las dos primeras secciones de su *Historia general de las drogas*, Espasa Calpe, Madrid, 2008.

Tiziano ha convertido la bacanal en una escena alegre, diurna, dominada por el placer y las formas apolíneas, al margen de esa violencia que caracterizaba a las fiestas antiguas, aunque en ella se perciban los rumores de la pulsión. Los mitos de la Antigüedad se habían convertido en su época en un objeto estético para un público refinado que no podía creer en las producciones míticas y religiosas de una cultura diferente, muerta ya hace siglos, pero que resultaban muy estimulantes desde una perspectiva artística. Según ha explicado Claude Lévi-Strauss[15], los mitos van cambiando en función de las circunstancias, transformándose en relatos novelescos o narraciones de legitimación histórica, ya sea con carácter retrospectivo o prospectivo. Durante el Renacimiento, los pintores italianos se inspiraban en leyendas y relatos antiguos para hacer obras subidas de tono, como Sandro Botticelli –que pintaba para los Medici aconsejado por humanistas[16] como Marsilio Ficino y Poliziano–, Francesco del Cossa, Correggio y tantos otros, siguiendo una tendencia que sería interrumpida por la Contrarreforma, que se encargó de corregir las imprecisiones teológicas y suprimir los elementos paganos y seculares de las obras de arte[17].

15 «Cómo mueren los mitos», *Antropología estructural*, Siglo XXI, Madrid, 2008, 242-253.

16 Para entender el significado original de la palabra «humanista», véase: RICO, Francisco: *El sueño del humanismo*, Destino, Barcelona, 2002; KRISTELLER, Paul O.: *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, FCE, Madrid, 1993; GARÍN, Eugenio: *Medioevo y Renacimiento*, Taurus, Madrid, 2001.

17 BLUNT, Anthony: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Cátedra, Madrid, 1979, 122.

Ortega y Gasset[18] señaló que el de Tiziano es un cuadro optimista que declara la filosofía del Renacimiento y podría haberse llama-

18 «Tres cuadros del vino», *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1957, 50 ss.

do el *triunfo del momento*. Tiziano habría sido capaz de mostrarnos a un grupo de hombres y mujeres envueltos en el *misterio rítmico del universo* gracias al vino; un ritmo que ha traspasado también sus cuerpos. A diferencia de Tiziano, Poussin se habría limitado en su versión del tema a pintar una escena de personajes míticos, irreal y melancólica, prescindiendo del elemento humano, como si fuera *un romántico*, escribía Ortega, *de la mitología clásica*. Velázquez, por su parte, habría convertido la bacanal en una *borrachera* de taberna, burlándose de la mitología y sacando a los dioses de la escena como a *escobazos*. Baco ya no es una figura divina, sino un *sinvergüenza*.

La bacanal de los andrios es una representación figurativa que posee un elevado nivel de iconicidad y mantiene el sentido de las relaciones espaciales, lo cual nos permite identificar los objetos y reconocer –de manera intuitiva– la realidad representada sobre una superficie plana, de dos

dimensiones. Se trata de una imagen con *Gestalt*, que despierta al primer vistazo el placer escópico y facilita el juego de las identificaciones imaginarias. Tiziano ha sabido captar la atmósfera de un paraje idílico situado al borde del mar, al atardecer, con una luz matizada que sugiere una cierta sensación de calma y armonía, utilizando para ello la técnica leonardesca[19] que había aprendido en los talleres de Giovanni Bellini y Giorgione de Castelfranco. Una técnica de pintura al óleo basada en las variaciones tonales, el *sfumato* y los contrastes de luz y sombra, sin líneas de contorno. Aunque también es cierto que Tiziano empezaría a desarrollar pronto una técnica más suelta y ligera, a base de manchas y toques de color, que se iría acusando con el tiempo, pero que no dudaría en corregir y modificar si los clientes lo exigían.

19 DA VINCI, Leonardo: *El tratado de la pintura* (Facsímil de la edición de 1784), Alta Fulla, Barcelona, 1999, 25, 124.

Para realizar *La bacanal*, Tiziano se valió de una tela de textura gruesa que facilita los efectos de relieve y acusa la materialidad de la superficie. Lo más probable es que tuviera que adaptarse a la estructura arquitectónica del estudio –también llamado camerino de alabastro– y eligiera un bastidor rectangular de medio formato cuyas medidas (175 x 193 cm.) se asemejan a las de *Ofrenda a Venus* y *Baco y Ariadna*. Tiziano ha pintado la escena desde una perspectiva frontal para que veamos de frente una situación que se prolonga por ambos lados, más allá de las aristas del bastidor, y la ha dispuesto en un espacio dominado por dos diagonales paralelas que contribuyen a dinamizar la composición: una formada por el borde de la colina, y la otra por la figura desnuda que aparece en primer término, en una posición que refuerza la analogía entre el paisaje y la mujer. La mitad superior está ocupada en su mayor parte por elementos naturales: la franja horizontal del cielo –con una sugestiva combinación de blancos, azules y toques dorados– y las copas frondosas de los árboles que aparecen a la izquierda, enmarcando el espacio de la representación.

La naturaleza –reservada durante la Edad Media para representar elementos simbólicos, como la flor, el árbol o las estrellas– se convirtió en los cuadros de Tiziano y Giorgione en el lugar ameno de la poesía bucólica o pastoril: género de origen pagano cultivado en la misma época por escritores como Sannazaro y Garcilaso de la Vega, cuyos poemas nos ofrecen un paisaje natural formado por verdes prados, valles floridos y corrientes cristalinas. Un paisaje sometido también a los cambios temporales, que se va cubriendo por las sombras del atardecer para transformarse en un espacio tenebroso. Y eso es lo que pintó Tiziano en *Amor sacro, Amor profano* (1514), un cuadro conservado en la Galería Borghese cuyas referencias neoplatónicas fueron estudiadas detenidamente por Panofsky y Edgar Wind.

La bacanal está integrada por un grupo de personajes anónimos distribuidos de manera escalonada, desde el primer al último término del espacio, y es evidente que Tiziano se ha empleado a fondo para ofrecernos un amplio repertorio de movimientos, gestos y posturas, que en algunos casos han sido copiados de Miguel Ángel, Beccafumi y antiguos bajorrelieves y estatuas romanas. Y lo mismo podríamos decir con respecto a las miradas[20], que van trazando diferentes vectores de dirección para llevarnos de un lado a otro, para envolvernos y atraparnos en una combinación de formas y colores, de puros estímulos visuales. A fin de cuentas, sabemos que lo más importante para un pintor son los efectos que se pueden conseguir manejando los pinceles y mezclando en su justa medida pigmentos y aglutinantes: gradaciones cromáticas, tonos, matices, texturas. Elementos que condicionan la mirada y la actitud del pintor a un nivel primario, puramente físico, y determinan su manera de enfrentarse al cuadro. La mano y el pincel se ponen al servicio de un deseo sublimado, que puede llegar a satisfacerse transformando la realidad de las cosas, los objetos tangibles, en simples imágenes.

20 La mirada que atraviesa el espacio es, según Panofsky, un tema recurrente en el arte de Tiziano (*op. cit.*, 40).

De entre todos esos personajes, destaca especialmente una figura masculina que está levantando una jarra por encima de su cabeza, como si estuviera realizando un brindis al sol, en un gesto de homenaje que recuerda a algunas ceremonias religiosas. La jarra se recorta en el centro sobre un fondo de nubes azuladas que refuerzan, por contraste, la presencia del vino, convirtiéndose así en un punto nodal de la composición, entendido como ese lugar dotado de una cierta densidad estructural que se consigue gracias a la concentración de los vectores de dirección. *A diferencia del hombre encorvado por el peso de la crátera* –comentaba Paul Hills[21]–, *el danzante levanta su vasija airosamente y sin esfuerzo,*

21 «El color de Tiziano», cat., 41.

proclamando así que está hecha de cristallo *veneciano, un vidrio de sosa famoso por su transparencia y ligereza.*

También es de notar la presencia de un anciano –Sileno, tal vez– tendido boca arriba sobre la hierba en el ángulo superior derecho del cuadro, en un estado de puro abatimiento, como si no tuviera ya fuerzas para levantar siquiera una copa, y que parece estar representando la decadencia corporal de la vejez, por oposición al grupo de jóvenes que protagonizan la escena, *coronados con hiedra y carrasca de encina* –escribía Filóstrato–, bailando y moviéndose en todas direcciones con un vigor envidiable. Panofsky había señalado que *La bacanal* aludía asimismo al tema de *Las tres edades del hombre*, del que Tiziano ya se había ocupado años antes.

Nuestro pintor incluyó además un barco con las velas desplegadas sobre el horizonte, en la parte central de la composición, como si Dioniso hubiera soltado amarras y estuviera dirigiéndose a alta mar, lo cual demuestra que Tiziano se tomó ciertas libertades a la hora de interpretar el pasaje de Filóstrato, puesto que, si hubiera sido fiel al texto, tendría que haber pintado la nave amarrada en puerto y no con las velas desplegadas. Podría tratarse, en cualquier caso, de una representación simbólica destinada a subrayar, con sutileza, la presencia de un dios que no vemos, pero que tenía poder para obrar milagros y sacar vino de entre las piedras.

El vino protagoniza una escena en la que no faltan esos detalles escatológicos habituales en las romerías y demás fiestas campestres. Nos referimos, claro está, al niño que aparece en primer término, meando sobre el arroyo sin dar muestras de vergüenza ni recato. Es posible que se trate de una referencia velada a los símbolos del pasado, puesto que en la Antigüedad era frecuente representar a niños orinando en los sepulcros para simbolizar la risa. Aunque no tiene sus atributos típicos –venda, alas, arco y flechas–, podría ser una representación de Cupido, que estaría así formando pareja –una pareja mítica– con la Venus Natural tendida a su lado. El Amor estaría regando, envenenando, la corriente de ese vino que otros personajes se disponen a beber en la parte izquierda de la composición. Los entendidos han advertido que la partitura situada al lado del riachuelo es un canon de Adrien Willaert –músico flamenco al servicio de la corte de Ferrara– cuya letra dice: *Quien bebe y no repite, no sabe lo que es beber*.

El movimiento interno, la acumulación de personajes en un espacio reducido, la abundancia de posturas complejas, la demostración del vir-

tuosismo, la exageración del *contrapposto*, el acusado erotismo de un tema pensado para observadores cultos, capaces de identificar referencias y préstamos iconográficos, y el ya citado uso de la diagonal, indican que estamos ante una obra de rasgos manieristas, alejada de pinturas como *Los desposorios de la Virgen* (1504), de Rafael Sanzio, el cual había tomado como referencia un cuadro de Perugino para realizar una escena que gira alrededor del anillo y el compromiso matrimonial, y que podría funcionar como un modelo paradigmático del sistema de representación clásico.

Al respecto, también deberíamos recordar que la pintura de Tiziano fue concebida para ser vista en privado, en un contexto palaciego, y que el artista fue tomando fragmentos de otras obras para componer algo nuevo, contribuyendo a enriquecer esa tradición de la que forma parte. Y eso hizo con la Venus que aparece en primer término, de manera un tanto forzada, como si fuera un añadido[22], y que parece estar al margen de la fiesta, ensimismada, con una pose de entrega absoluta, vencida por el vino. Para pintarla, se inspiró en una escultura del Vaticano –recreada años después por Annibale Carracci en el *Homenaje a Diana* del Palazzo Farnese– y en otro pasaje de Filóstrato que describe un cuadro de Ariadna: estirándose medio desnuda, *durmiendo un dulce sueño*[23]. Tiziano habría representado de este modo dos cuadros en uno, condensando dos situaciones que forman parte de contextos diferentes, y repitiendo la imagen de Ariadna, que aparecía pintada ya en el cuadro citado más arriba y formaba parte del programa iconográfico del camerino.

22 Gracias a las radiografías y al trabajo de los expertos, sabemos que el desnudo *se sobrepuso finalmente sobre el fondo del paisaje por el que discurre el arroyuelo de vino que se observa en primer término* (GARRIDO, Carmen: «Aproximaciones a la técnica de Tiziano», cat., 108).

23 FILÓSTRATO, *op. cit.*, Libro I, c. 15, 249.

Estaríamos así ante una secuencia de imágenes que desafían la capacidad interpretativa del analista, invitándole a realizar un encaje de bolillos para ajustar todas las piezas en una trama de sentido, puesto que Ariadna nunca llegó a pisar la isla de Andros[24]. Es posible que Tiziano –primer observador del cuadro y, en cierto modo, representante de su mecenas– se hubiera inspirado en aquellos versos en los que Ovidio[25] comparaba a una de sus amantes con aquella bacante tracia que descansaba dormida sobre la hierba, tan desarreglada como hermosa; o que hubiera introducido a Ariadna en una fiesta que no era la suya para darse, simplemente, el gusto de satisfacer un deseo: el deseo de contemplar a una mujer desnuda en la que nadie está fijándose, y que está exhibiéndose como un objeto para una mirada exterior, para alguien que está observando la escena desde afuera. Tiziano busca nuestra mirada para hacernos contemplar una estatua viva, de piel tersa y jugosa, que deslumbra por la belleza de sus formas y su falta de pudor.

24 Fue abandonada por Teseo en la isla de Naxos, donde enseguida halló consuelo en brazos de Dioniso (GRIMAL, *op. cit.*, 51).

25 *Amores*. *Arte de amar*, Cátedra, Madrid, 2009, 201.

La sexualidad desbordante de Tiziano[26] se puso de manifiesto en los cuadros realizados para Felipe II –concebidos para deleite de los sentidos– y pinturas como *Venus vendando a Cupido* (1565), *La Venus del Pardo* (1560), *Diana y Acteón* (1559), *Venus con un espejo* (1555), *Dánae* (1553), *La Venus de Urbino* (1538) o *Las tres edades del hombre* (1512), donde vemos a una joven de perfil sosteniendo una flauta ante su pareja con actitud ambigua. Las flautas aparecen en varios de sus cuadros y podrían equipararse a los órganos de largos tubos que encontramos en las versiones de *Venus recreándose en el amor y la música* (1555). Aunque su manera de interpretar la relación entre hombre y mujer acaso haya encontrado su mejor expresión dramática en el retrato de Salomé, realizado poco antes que *La bacanal*, en el que se pintó a sí mismo en el papel de San Juan Bautista[27], con la cabeza cortada, bajo un arco adornado con un pequeño Cupido, como si fuera una representación mortífera del deseo.

26 PANOFSKY indicó que las obras de Tiziano demuestran su interés personal por la naturaleza del amor y la belleza (*op. cit.*, 97). Sobre la representación de Venus, véase: CHECA CREMADES, Fernando: «Las "fabulosas invenciones" de Tiziano: Venus ante el espejo y sus consecuencias", *Contextos de la colección permanente* 13, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2002; GOFFEN, Rona (ed): *Titian´s* Venus of Urbino, Cambridge University Press, 1997; CLARK, Kenneth: *El desnudo: un estudio de la forma ideal*, Alianza, Madrid, 1984.

27 PANOFSKY, *op. cit.*, 59 ss.

En este punto cabe recordar que el pasaje de la Biblia donde se cuenta la historia de Salomé (Mt. 14,11) fue reinterpretado durante la Edad Media por un canónigo de Gante llamado Nivardus que, según Panofsky, *transformó el relato bíblico de la muerte de san Juan en una historia de amor*. Es posible que Tiziano conociera esa versión y la utilizara para representar un drama personal de manera encubierta. Como posible es también que se hubiera inspirado en aquel otro cuadro de Giorgione –fallecido, según Vasari[28], a los treinta y cuatro años de edad, tras ser contagiado de peste por su amante– que mostraba a la triunfante Judith pisando la cabeza de Holofernes, al cual había decapitado con su alfanje mientras dormía en estado de absoluta embriaguez (Jdt. 13,4). No en vano, se ha dicho siempre que los hombres son capaces de perder la cabeza por amor. La mujer y el vino, avisa el refrán, emborrachan al más ladino.

28 *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Cátedra, Madrid, 2002, 482.

Pero todavía encontramos un detalle más en *La bacanal* que subraya la conexión entre el espacio cerrado de la escena y el mundo real, el adentro y el afuera, y pone en juego el deseo del artista. Un detalle caprichoso que no afecta al conjunto de la composición y solo es posible apreciar al contemplar el cuadro de cerca, en la sala del Museo del Prado donde se conserva, como si fuera un acertijo o un misterio por descubrir. Y es que Tiziano se permitió el lujo de firmar *La bacanal* sobre el escote de la figura que vemos tendida en la parte central, en el interior del arco formado por los per-

sonajes que la rodean, con un vestido cuyo color rima con el color del vino, y que parece estar charlando con la joven de hombros desnudos que yace a su vera. Ambas figuras han sido pintadas en escorzo para reforzar la ilusión de profundidad, que también ha sido representada mediante el traslapo, las variaciones cromáticas y la reducción progresiva del tamaño.

Al margen del significado que pueda tener y de la posible identidad de la joven, lo cierto es que nuestro pintor se atrevió a firmar de esa manera para que el espectador pudiera descubrir su nombre al fijarse en el pecho de la mujer: *Titianus F.*, inicial de *Faciebat*. Se trata de una marca significante, de un acto de escritura que forma parte de esos nuevos modos que los artistas de la Modernidad empezarían a desarrollar a partir del siglo XVI; un gesto de enunciación que declara abiertamente la autoría del cuadro y que en este caso nos invita a especular también sobre la función erógena de la escritura.

El humor en el cine

LUCIO BLANCO MALLADA
Universidad Complutense de Madrid

Humor in Cinema

Abstract
Humor has been studied by many authors with regard to psychoanalysis. The part that the ego and the superego play in the humorous activity, infantile game and its survival in adult age, the need of overcoming the suffering by mean of humor. In the American cinema it is easy to see that the codes of humor are similar to the ones that authors observe in general in humor. It is not the same in Western Europe cinema in which the comicality is ruled by very different keys mainly due to the political circumstances these countries had had.

Key words: Humor. Gag. Comicality. American Cinema Humor. East Europe Cinema Humor.

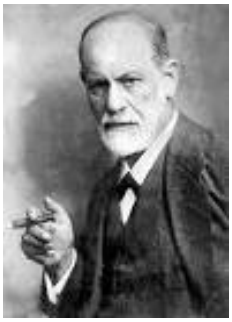
Resumen
El humor ha sido estudiado por diversos autores en su relación al psicoanálisis: el papel del yo y del superyó en la actividad humorística, el juego infantil y su supervivencia en la edad adulta, la necesidad de superar el sufrimiento mediante el humor. En el cine de humor americano se observa que las claves humorísticas son coincidentes con lo que los mencionados autores observan respecto al humor en general. No así en el cine de humor de la Europa del este en el que lo humorístico se rige por unas leyes bien distintas debidas, sobre todo, a las circunstancias políticas de esos países.

Palabras clave: Humor. Gag. Comicidad. Cine de humor americano. Cine de humor de la Europa del este.

I

Con frecuencia para empezar a hablar del humor se suele comenzar recordando que lo cómico y lo trágico tienen el mismo origen: los rituales que los griegos celebraban en honor al dios Baco. Las máscaras, el baile, la ritualidad de estas fiestas dan paso a la puesta en escena del teatro griego en el que aparecen dos géneros: la tragedia y la comedia. En otras culturas, China o India por ejemplo, el teatro no mantenía esta oposición, en la misma representación se pasaba del humor a la tragedia dando origen a lo que en occidente se denominó como género tragicómico, una corriente que en la actualidad tiene su máximo exponente en las comedias tristes de Woody Allen.

Woody Allen



Sigmund Freud

El psicoanálisis, siguiendo las opiniones de Freud y Rank, nos permite apreciar que lo cómico tiene su origen en el conflicto entre las tendencias instintivas y el repudio de las mismas por el superyó, situándolo, por tanto, a medio camino entre placer y displacer.

Cercano en la familia de la mente humana podemos señalar el juego, en primer lugar el juego de los adultos, que según Kris "puede ser parcialmente entendido como unas vacaciones respecto del superyó"[1]. Sus precursores son el juego y la diversión infantiles que en determinadas circunstancias permiten a la satisfacción instintiva asumir una forma adaptada a la realidad. En el juego infantil se trata de lograr un dominio sobre el ambiente y de eludir lo desagradable dominando la experiencia dolorosa. También ha de reconocerse que el placer de la actividad proporciona una motivación adicional.

1 KRIS, E.: *Psicoanálisis de lo cómico*, p. 22.

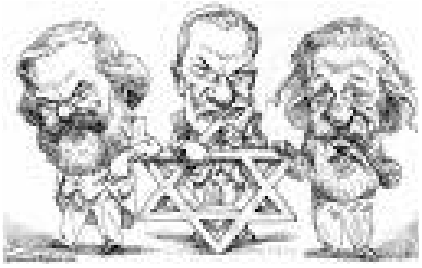
E. Kris

De acuerdo con Kris estas tres motivaciones actúan en relación recíproca a ese aspecto del juego infantil que sobrevive en el juego verbal de los adultos. El cine cómico emplea profusamente el juego verbal como técnica humorística. Piénsese en el clásico *La fiera de mi niña* o en cualquier obra de los hermanos Marx.

El psicoanálisis observa que gran parte de la comicidad se relaciona con etapas del aprendizaje durante la infancia y al estar este aprendizaje vencido se produce un sentimiento de superioridad y, en consecuencia, de placer. Así lo afirma Hobbes para quien la risa surge en nosotros por una súbita concepción de alguna excelencia en nosotros mismos en comparación con la inferioridad de otros o con nuestra propia inferioridad anterior. Esto se hace evidente en el caso de las palabras que en la etapa de la infancia han sido utilizadas en un juego para lograr el dominio sobre ellas y se hace igualmente visible en cualquier otra manifestación de lo cómico. Cualquier torpeza por parte de un personaje tiene un efecto cómico para el espectador que haya superado esa torpeza que inevitablemente se ha manifestado en él mismo en una etapa anterior. Es de señalar que este sentimiento se agudiza siempre que el personaje sea superior en autoridad, status social, etc. como observara ya Chaplin en los primeros años del cine cómico:"…hay dos elementos de la naturaleza humana que son alcanzados por este hecho: el uno es el placer del público al ver la riqueza y el lujo en ridículo….Una de las verdades más generalmente aceptadas es la de que el pueblo en general se divierte al ver que las personas ricas llevan la peor parte[2].

2 «Chaplin, C.» en GUBERN, R. *Historia del cine* .Volumen I. Lumen. Barcelona.1971. P.179.

Varias consideraciones sobre la caricatura nos llevan a observar el proceso de caricaturización que se da en la mayor parte de las obras del cine cómico. Si consideramos la caricatura como la reproducción deformada de una semejanza reconocible hemos de convenir que casi todos los personajes del cine cómico son una especie de caricaturas. Volviendo a lo dicho *ut supra* la forma del disfraz sería lo que satisface al superyó mientras las tendencias instintivas quedarían satisfechas por el contenido, es decir, por lo que el disfraz representa. Así pues, se puede considerar que en la caricaturización se cumple la observación de Jekels y Bergler quienes afirman que el humorismo sirve al yo en sus tácticas defensivas contra el ideal del yo.



Caricaturas de Marx, Freud y Einstein

En relación estrecha con la caricaturización encontraríamos la manía. Observemos que gran número de personajes del cine cómico son grandes maniáticos empezando por el maníaco depresivo W. Allen de gran parte de sus films.

Desde el punto de vista del psicoanálisis la manía es considerada como el correlato patológico de lo cómico, sin embargo la elaboración de los personajes hace que ésta se convierta en esa reproducción deformada de una semejanza reconocible que parece constituir la cualidad específica de la caricatura.

De acuerdo con Kris "cierta cantidad de elaboración constituye el requisito previo de la expresión cómica, y al mismo tiempo la expresión cómica cumple cierta cantidad de elaboración[3]. De no realizarse tal elaboración, al resultar la cantidad de afecto demasiado grande para que sea posible una modificación en función de lo cómico, se llevaría a cabo una inversión del efecto producido por lo cómico, convirtiéndose de placer en displacer. Lo cual refuerza lo dicho sobre el papel de la caricaturización en el cine cómico. El reconocimiento de la semejanza en lo desemejante produce el efecto cómico y, más allá de este propósito de la diversión, la semejanza que así se produce puede acercarse a la realidad más de lo que lo haría una copia naturalista. Digamos pues que la tarea del humor consiste en ir más allá de la apariencia revelando la verdadera persona que existe detrás de la máscara de simulación. La plenitud del humor sería entonces mostrar la deformidad perfecta.

3 KRIS. E.: *op. cit.* P. 27.

Siendo el humor en el cine un humor "fabricado" ha de ser medida con toda precisión la elaboración de los personajes y de las situaciones. Un exceso, pongamos como ejemplo el humor de los payasos de circo, significaría el paso a lo grotesco. Verdaderamente existen películas que, aun contando con el éxito de público, no merecen mayor consideración, pues su éxito se basa en la explotación del sentido de lo grotesco de los espectadores, aproximándose su humor al del circo mucho más que a la caricaturización atinada.

Otro error que los grandes autores del cine cómico nunca han cometido es la identificación con el personaje que es objeto de la risa. Si nos identificamos con éste sentimos incomodidad en lugar de placer, no recibimos una impresión cómica, sino una impresión penosa. "A veces parece como si nuestro antiguo temor, cuyo dominio es condición necesaria de lo cómico, fuese de pronto bastante fuerte para anonadar nuestra experiencia"[4].

4 Ibid. p. 73.

Son también de interés las reflexiones de Schopenhauer sobre la risa. Para Schopenhauer "La risa no nace nunca sino de la incongruencia entre un concepto y los objetos reales que en algún respecto se habían pensado con él, y ella misma es la simple expresión de esa incongruencia"[5]. Dos o más objetos se piensan con un mismo concepto y la identidad del concepto se traslada a los objetos; pero su total diversidad en todo lo demás hace ver que el concepto solo era adecuado a los objetos en un aspecto parcial. Así la risa es siempre el resultado de una paradoja exprésese ésta con palabras o con hechos, o sea, podemos añadir, tanto en el cine mudo como en el sonoro.

5 SCHOPENHAUER, M.: *El mundo como voluntad y representación*, p.109.

Queda aun otra reflexión imprescindible sobre el humor, la que se refiere al humor amargo o directamente humor negro como la revista *Time* hace a propósito de *Bruno* y en general del humor de Sacha Baron Cohen. Tras describir algunas secuencias del mencionado film hace el siguiente comentario: "Escenas como ésta son el equivalente emocional de las posiciones de stress de Guantánamo. Son muy inconfortables y algunas veces se nos mantiene en ellas por un largo tiempo. Quizá el único camino de salida es la risa"[6].

6 *Time*, Volumen 174, Nº2, Time Warner Publishing, Amsterdam. 2009. P. 42.

II

Si nos referimos al cine americano y al cine de la Europa del oeste nos hallamos ante los siguientes tipos de humor:

Torpeza en las acciones, cuyo ejemplo más claro es J.Tati.
Actitudes obstinadas, como las de Keaton o el propio Tati.
Retruécano, en todo el cine de los hermanos Marx.
Ruptura de las normas establecidas e inversión de la lógica de las acciones hasta llegar a imponer la lógica de lo absurdo, como lo hacen los Marx o Tati.
Destrucción y creación de un orden nuevo más absurdo e ilógico que el anterior.

Todos ellos están construidos sobre alguna de las características señaladas en el primer punto: la torpeza, las manías, el juego verbal, la paradoja.

En cuanto al personaje de humor adopta las siguientes modalidades principales:

El vagabundo romántico de Chaplin.
El honesto de Keaton.
El infantil de Peter Sellers en *El guateque.*
El romántico e indefenso.
Las caricaturas de Almodóvar.

Para construir un verosímil del cine de humor es necesario que el personaje mantenga una actitud de aparente normalidad. Esa actitud de normalidad ante lo exagerado o absurdo crea una distancia que provoca la risa. El personaje de humor percibe de una forma errónea la realidad y por tanto no controla el entorno, pero no tiene conciencia de ello por lo que su actitud resulta ridícula. El mejor ejemplo es Don Quijote que, o bien ve lo que no hay, o bien ve lo que hay pero hace una interpretación incorrecta de los códigos situándose fuera de la realidad. El personaje de humor crea su propia lógica provocando con ello situaciones cada vez más complicadas.

El *gag* es el elemento narrativo característico del cine de humor en general. Se trata de una unidad de sentido que interrumpe la linealidad

del discurso y a su vez amplía su lógica. Considerado tanto como estructura semiológica como narrativa hay en el gag una función normativa y una función perturbadora. Por la primera se presenta como un segmento con aparente normalidad, sin embargo conlleva indicios de una posible función perturbadora. Por esta segunda desvela la lógica que ya contenía el anterior segmento narrativo ampliando el sentido inicial. Así pues el gag produce una disyunción en el discurso pero descubre más que aquello que destruye. En esta función radica el potencial crítico del cine de humor que tan frecuentemente se muestra en contra del convencionalismo de esta sociedad.

Lo sorprendente en el gag no es tanto la pertinencia de la nueva lógica como la caducidad de la anterior lo cual significa que el gag provoca un proceso de relectura. De ahí se deriva su potencial distanciador por el cual impide la identificación-proyección del espectador con lo que ocurre en la pantalla. De alguna manera en el cine de humor hay un componente brechtiano. El humor cumple una función distanciadora dentro del discurso.

En relación a los tipos de gags empleados Noël Carrol clasifica el cine de humor en las siguientes categorías[7]:

La interferencia mutua o interpenetración de dos (o más) series de sucesos (o escenarios). Se trata de una puesta en escena en la que un suceso puede ser visto como dos o más distintas y quizá mutuamente excluyentes series de sucesos que penetran unas en otras. Generalmente ocurre cuando la visión que tiene el personaje de la situación difiere de la realidad de la situación. Así el conflicto de las interpretaciones viene de la disyunción del punto de vista del personaje pudiendo los espectadores saber cuál es el punto de vista correcto y, por tanto, por qué el personaje no ve de modo apropiado.

La metáfora mimada propia del cine mudo que empleaba mucha pantomima. Los espectadores ven un objeto metafóricamente igualado con algo que en realidad no lo es. La función del mimo es producir símiles visuales entre series de sucesos dispares. V.gr: en "La quimera del oro" Chaplin hace que un zapato se convierta en comida: los cordones se convierten en espaguetis, los clavos en huesos, la suela en un filete. Con la metáfora mimada los espectadores son invitados por la gesticulación del mimo a considerar los objetos bajo interpretaciones alternativas. El humor de la situación se basa en la posibilidad de este juego de interpretaciones simultáneas.

7 CARROL, N.: *Comedy cinema theory*. University of California Press. Berkeley. 1991. Pp. 28 a 40.

La imagen cambiante como en *Cops* de Keaton en la que inicialmente pensamos que el personaje está en la cárcel cuando en realidad solamente está al otro lado de una puerta, o como cuando Tati nos muestra una terminal de aeropuerto que inicialmente pensamos que es la sala de espera de un hospital. En estos casos la imagen es ofrecida a los espectadores bajo una interpretación que es subvertida por la información subsiguiente. Al contrario que en la interferencia mutua en la imagen cambiante sus aspectos duales son percibidos secuencialmente más que simultáneamente.

El movimiento cambiante que es a las acciones lo que los retruécanos son a las palabras. Marcan una línea de pensamiento y lo envían en otra dirección. Es como si se dijese a los espectadores: piensas que estoy limpiando pero en realidad estoy bailando. Lo divertido del gag procede de la incongruencia de la interpretación. El gesto o los gestos en los que el movimiento cambiante se apoya pueden tomar diferentes significados en diferentes contextos de movimiento. Al cambiar del significado potencial de un movimiento a otro se provoca una interpretación alternativa o una reinterpretación de la acción.

El objeto análogo que resulta ser muy parecido a la metáfora mimada. En ambos casos un objeto es hecho igual a otro. Un objeto, de eso se trata, puede ser visto de un modo literal y de un modo metafórico. Esencialmente la dinámica cómica es la misma pero en este caso no se requiere la mímica. Los objetos hechos análogos son muy similares en la superficie que la interpretación metafórica no requiere mucha puesta en escena. El objeto metafórico permite un juego simultáneo de interpretaciones viendo el objeto literal y metafóricamente al mismo tiempo. Cuando Chaplin posa su sombrero en una tuba el público se fija principalmente en la semejanza visual de tuba y sombrerero mientras que permanece periféricamente consciente de sus diferencias. Hay que establecer una diferencia entre los objetos análogos y la refuncionalización de los objetos. En medio de una escena de acción, cuando el desastre parece inevitable, alguien se apropia de un objeto y hace uso de él de un modo que se desvía de su uso ordinario. Sin embargo no es reempleado para que el público lo vea como algo diferente, esa es la diferencia con la metáfora visual. En el caso de objetos análogos y metáforas mimadas el humor se apoya en metáforas visuales; en el caso de la refuncionalización de objetos no es así. Aquí el humor procede de lo cómico inesperado, incongruente pero suficiente más que en ningún juego visual.

La solución gag también está en relación con la refuncionalización de los objetos y que lo mismo que en ésta concierne al inesperado giro de los acontecimientos más que a la representación de ambigüedades visuales. Su efecto cómico consiste en dar paso a lo contrario de una interpretación de la situación por medio de una inesperada y efectiva reconceptualización de ésta. La reconceptualización de la situación sorprende al público que obtiene placer cómico reinterpretando la escena a la luz de los nuevos acontecimientos. Si el gag puede ser considerado un gag visual depende del grado en el que se piense que un gag visual depende del juego visual. En el gag solución se trata más de una cuestión física que perceptiva.

Lo que resulta evidente es su diferencia con los gags de interferencia mutua pues en este caso se trata generalmente de un personaje cuya visión es limitada, mientras que en la solución gag la visión limitada es la del espectador.

III

Un caso diferente es del cine de humor de la Europa del este durante los años de la dominación comunista. Este cine no viene de la tradición del *vodeville* o del *clown* o del teatro de comedia como es el caso del cine americano. En realidad los films no parecen ser comedias en el sentido americano. No solo no hay protagonista cómico, tampoco hay muchas de las convenciones que sirven a los espectadores occidentales para saber que se trata de algo de lo que hay que reírse.

Lo primero que debe decirse es que el cine cómico del este es mucho más abiertamente político que el cine de humor de occidente. El humor en los estados totalitarios funciona frecuentemente como un acto de rebelión contra los valores inculcados por el estado. En la Europa del este el humor ha servido para ridiculizar el stalinismo, su retórica y sus formas de organización. La retórica oficial prometía mucho pero en la vida diaria la burocracia, el control del centralizado partido, el virtual colonialismo de la URSS y el sistema de mercado eran desastrosos.

Los ciudadanos del este compartían un sentido del humor lejos de lo oficial y a veces underground[8]. El cine del este comparte esa sensibilidad, su malicia cómica debe ser enmascarada. La cara estirada y el puritano mundo de un socialismo de buenas intenciones

8 EIDSVIK, C.: *Comedy cinema theory*. University of California Press. Berkeley. 1991. P. 92.

así como el sentido que el partido tenía de sí mismo no permitían ninguna tolerancia de lo irreverente o lo liviano. El discurso estándar de los cineastas es registrar el comportamiento normal dando como resultado lo que podría llamarse "realismo cómico"[9]. Filmados con inexpresiva neutralidad los ciudadanos podían resultar divertidos y revelar mucho de la realidad social.

9 Ibid.

Las raíces del cine de humor del este suelen ser halladas en Chejov y en el cine de J. Renoir. El impulso más directo llegó con el *Cinema Verité* y su influencia sobre Milos Forman y otros cineastas como Passer o Papousek.

Lo que crea el efecto cómico en el cine del este son las alusiones al mundo real del espectador, que permiten que éste se extienda a un mundo imaginado sugerido por el film que resulta incongruente y divertido. A veces se utilizan mecanismos típicos de un chiste como en una escena de *El juego de la manzana* en que dos piernas en el aire indican que se está practicando sexo en un coche y una multitud de obreros se reúne dando consejos y animando a la pareja. Otro mecanismo utilizado habitualmente es el énfasis en la ambición o la falta de ambición como fuente de humor así como el lugar de trabajo como escenario del humor. La incesante recurrencia al trabajo y a la productividad como metas del socialismo han acompañado a los ciudadanos desde su infancia y forman parte esencial de su desencanto, así el lugar de trabajo se convierte en un lugar de humor. Lo que el cine muestra es que nadie trabajaba y que los pocos que querían hacerlo no podían. A este respecto debemos mencionar *Los amores de una rubita* de Milos Forman en el que el lugar de trabajo, en este caso una fábrica de zapatos proveen de un escenario para la comedia casi en estado puro.

Analizando algunos de los films más conocidos para los espectadores occidentales podemos comprobar cómo en él se dan varias de las claves del humor del cine del este que hemos señalado.

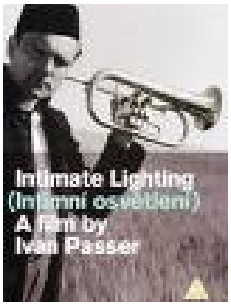
El baile de los bomberos

En *El baile de los bomberos* de M. Forman, un departamento provincial de bomberos va a celebrar su baile anual, rifa y concurso de belleza. En el transcurso del baile se le va a hacer entrega al antiguo jefe del departamento de un hacha como regalo de homenaje. Pero los premios de la rifa empiezan a desaparecer antes incluso de que comience el baile. Nada sale bien. Los bomberos discuten sobre la desaparición de los premios y sobre quienes deben participar en el concurso de belleza. Una participante ha traído un

traje de baño, los bomberos no pueden evitar pedirle que pose con él. Se oye una sirena y los bomberos se precipitan hacia el fuego. Todo el mundo les sigue de modo que el fuego se convierte en una continuación del espectáculo. Mientras los bomberos salvan lo salvable los camareros del baile venden bebidas a la muchedumbre e intentan cobrar por bebidas ya consumidas. La casa arde por completo. Todos vuelven al baile. Los bomberos deciden donar los beneficios de la rifa al hombre cuya casa ha ardido pero casi todos los premios han desaparecido. Los bomberos anuncian que se apagarán las luces para que anónimamente se devuelvan los objetos robados. En la oscuridad desaparecen los objetos que aun quedaban. Lo intentan de nuevo. Esta vez cuando se encienden de nuevo las luces la mujer de un bombero está aún devolviendo lo que se ha llevado. El marido se desmaya de vergüenza. No habiendo nada que hacer con la rifa deciden hacer entrega a su ex jefe del hacha, pero al abrir la caja resulta que el hacha también ha sido robada.

Los bomberos no pueden ser simplemente bomberos; son también padres, maridos, lascivos, racionalistas compulsivos. Riñen incesantemente. Profesan el altruismo pero roban. Cuando intentan hacer su trabajo es demasiado tarde, quizás su baile los distrajo y no oyeron la sirena o quizás no, quizás simplemente hacen esta clase de chapuzas. Cada personaje es un montón de ineptitudes y contradicciones, juntos son un desastre. Hacer algo bien, incluso un baile de bomberos, es imposible en esa clase de sociedad.

Este tipo de sensibilidad cómicamente austera es compartido por Papousek en *Relámpago intimo*.



Relámpago íntimo

Este film cuenta la reunión de dos viejos amigos ambos en la mediana edad. Uno un músico de ciudad con una joven pareja, visita al otro que está al frente de una escuela de música de provincia. Ambos están desilusionados excepto cuando completamente borrachos no les queda mucho deseo de lograr nada. La joven pareja del músico de ciudad y la familia del músico de pueblo convierten la historia de una simple visita en una colisión de realidades que a veces resulta casi surrealista. En plena borrachera los dos viejos amigos tratan de cambiar sus vidas yéndose de casa pero están tan borrachos que olvidan que están en pijama. El film acaba con su resaca. Por la mañana la familia y sus invitados tratan de beber un ponche de huevo especial que la abuela ha preparado. Por desgracia se ha hecho gelatina y no consiguen hacerlo salir de los vasos. El ponche de huevo gelatinado es tan obstinado como las otras realidades que afrontan.

El estilo de *Relámpago íntimo* es de documental lírico. Según Eidsvik "Exceptuando que está rodado en blanco y negro el film recuerda una de las escenas campesinas de National Geografic en las aldeas eslavas[10]. El sol es brillante, todo es suave, bellamente difuso. En contra de este estilo la crisis de la media vida de los personajes resuena extrañamente, conmovedoramente, y cómicamente.

10 Ibid., p. 96.

La mejor edad de Papousek es más artificial. Las imágenes son de estilo documental pero los personajes están obviamente diciendo un diálogo escrito. Forman, Passer y Papousek son maestros dirigiendo actores amateurs que trabajan junto con profesionales, de modo que sus trabajos tienen un look "real". Pero la puesta en escena de Papousek casi necesita un plató.

Es de señalar que los personajes de status elevado, como el profesor de *La mejor edad* o el coronel de *Los amores de una rubita*, son presentados como inútiles y ridículos. El obrero que posa como modelo aparece como lo que los estados "obreros" fingen que la clase obrera no es: en una palabra estúpidos[11].

11 Ibid., p. 97.

Por supuesto no todos los films del este de Europa de la primera era Dubcek construyen su humor sobre las bases del documental. *Trenes rigurosamente vigilados* de Jiri Menzel llama al realismo pero en el género más libre de todo el cine de los países socialistas: el cine anti-Nazi. Aunque situado en la II Guerra Mundial el humor satírico de este film no trata *sólo de fascistas*. Así lo han visto muchos escritores cinematográficos, muchos cineastas del este y así lo ha visto la comunidad de checos emigrantes. Los dirigentes ferroviarios y políticos no son muy diferentes de los dirigentes de la Checoslovaquia estalinista: tontos, testarudos e inútiles. Menzel contrasta estos caracteres con Hubicka, el guarda de estación. A Hubicka no le preocupa el ascenso, lo que le preocupa es su vida sexual. No le preocupa que una noche con su "prima" estropee el querido sofá de su jefe. Hubicka pertenece a la resistencia y es el encargado de hacer explotar un tren alemán con municiones. Su independencia con respecto al pensamiento conformista y regulado por el régimen le ha proporcionado una habilidad para actuar creativamente en situaciones políticas.

Trenes rigurosamente vigilados

En palabras de Eidsvik:"En el mundo de *Trenes rigurosamente vigilados* cualquier expresión de comicidad o de erotismo es un acto de subversión contra la opresión y toda rebelión es un paso hacia la liberación"[12].

12 Ibid.

En *El juego de la manzana*, de Vera Chytilová, la rebelión contra las autoridades tiene un sentido feminista.

Para las mujeres la ética del trabajo tiene un significado de ética de la subordinación. Las imágenes de fuerte fisicidad femenina del film se encuentran en oposición directa a la retórica vacía de los varones. Todos ellos hablan de progreso y problemas objetivos aunque sea de modo nada pertinente. Contra esto la protagonista solo puede rehusar los señuelos habituales. Por ejemplo rehúsa casarse porque ello la convertiría en una "máquina de lavar". Utiliza su poder físico como un amortiguador de la retórica de los hombres que son los que gobiernan las instituciones.

En el caso de Chitilová la comedia no tiene mucho en común con el documental. Aunque trabaja con actores no profesionales y con reflexiva improvisación así como una aguda percepción de los detalles Chitilová nunca se ha sentido satisfecha con las convenciones de las estructuras narrativas ordinarias. Sus comedias desafían todas las teorías de la comedia tomando elementos de la narrativa anarquista de L. Malle o de Resnais así como del cómic lo que hace que sus obras resulten desaliñadas, divertidas, tristes, subversivas, pero todas, incluso las más extrañas miran a la realidad más que las convenciones teatrales, fílmicas o literarias como fuente de sus motivos cómicos.

Incluso aun más física resulta *Fotografías de un mundo viejo* de Dusan Hanak. Rodada con grano y en blanco y negro e incluyendo partes de cámara en mano, foto fija y reconociendo la gente ante la cámara la presencia de ésta muy al estilo documental el film queda estructurado como un ensayo cómico.

La película trata de los documentos de la vida de las gentes (que se interpretan a sí mismas) a como mantener algo de libertad interior frente a la vida moderna. Lo que se desprende del sentido de la obra es que su trabajo es muy diferente al trabajo en una ciudad, al trabajo moderno sin ningún significado. Las vidas de los personajes se alzan como una completa contradicción frente a la noción que el socialismo tiene del trabajo como un bien abstracto. Se diría que el fin repudia la ética marxista del trabajo que arranca al trabajo de los contextos personales.

Mas difícil se hace cómo tomar el humor de Krzysztof Kieslowski en su brillante *Un corto film sobre el amor*, ampliamente difundido en toda Europa.

La historia es simple: Tomek, un empleado de correos de diecinueve años, nacido en un orfanato vive con la anciana madre de su único amigo. Su mayor afición es espiar a Magda, una bonita tejedora de treinta años que vive enfrente y cuya vida aunque infeliz es activa. En el arranque del film vemos a Tomek entrar en una sala de la universidad y robar un telescopio con el que ver mejor a la vecina de enfrente. Tomek busca todo tipo de excusas para ver a Magda. Consigue un segundo trabajo como repartidor de leche al que corresponde su casa, le envía falsos avisos de correos para que se vea obligada a ir a la oficina. Celoso de sus amantes interrumpe su acto sexual una noche dando aviso de una avería de gas, viendo avergonzado pero divertido como los inspectores van a comprobar si la cocina de Magda está bien.

Finalmente Tomek confiesa a Magda que le ha enviado falsas notas y que la ha estado espiando. Aunque irracionalmente fascinada por la idea de que alguien pueda estar tan interesado por ella Magda siente tal furia que hace que su novio pegue a Tomek. Después, sintiéndose culpable, acepta salir con él. En el café Tomek le entrega algunas cartas que ha sustraído. Estupefacta y enfadada lo lleva a su apartamento, le permite tocar sus pechos y, cuando eyacula inmediatamente, se burla de él. Tomek sale corriendo. De repente avergonzada Magda le deja una señal en su ventana para que vuelva. En lugar de ello Tomek se corta las muñecas. Es salvado por su casera (que ha usado el telescopio para contemplar el encuentro entre Tomek y Magda). Ahora es Magda quien se vuelve obsesiva. Usando unas lentes de ópera mira a la ventana de Tomek en busca de alguna señal de que él está de nuevo en el mundo. Inicialmente rechazada por la casera, que se ha quedado con el trabajo de reparto de leche, al fin consigue entrar a la habitación de Tomek para verle. Al final del film mira a su propio apartamento desde el telescopio de Tomek e imagina a ambos juntos, confortándose uno a otro.

Un corto film sobre el amor es una comedia de desesperación como ninguna otra lo es en el este de Europa. Es divertida especialmente en el tratamiento de la relación simbiótica entre Tomek y su casera y en su insistencia en que el voyerismo es el estado natural de la Polonia del momento y un primer paso para quien quiere extenderse hasta otra persona. Pero al contrario que las demás comedias del este el sentido de las realidades vividas por sus personajes no tiene una nota de protesta. Los personajes están más allá de la protesta; no hay nada que pueda ser cambiado nada de lo que quejarse. Eso es lo aterrador. Kieslowski, de modo diferente a los demás cineastas del este no ríe del socialismo. La vida bajo el socialis-

mo, o incluso en general, puede no tener esperanza, no hay nada que hacer salvo reír. Pero en clave de humor es mejor si se puede echar la culpa a alguien del stablishment por los valores estúpidos, por un estúpido sistema semántico o un modo de discurso que es precisamente la base de la risa. Si hay idiotas al cargo de la sociedad la idiotez es la culpable de que las cosas vayan mal. Entonces la comedia tiene un sentido de que las cosas podrían, por lo menos, ser diferentes.

Pero Kieslowski ha ido más lejos del marxismo y de la desaparición de sus defensores en la Europa del este. Su comedia no tiene interés en demostrar la futilidad de los planes socialistas, simplemente admite que todo ha fallado y que debemos empezar de nuevo desde cero. Los personajes del film no y tienen a quien culpar de su indefensión y su desesperanza.

En la Europa del este desde 1947 la retórica estalinista ha sido la forma de discurso serio, firme y dominante. Todo podía ser explicado en términos de dialéctica marxista; todo podía, con inteligencia, ir mejor. Pero con la caída del comunismo estas promesas han muerto. La Europa del este ha tenido que afrontar realidades más incongruentes y conflictivas de un mundo post-stalinista[13]. Así las claves del humor han cambiado por completo. Después de Kieslowski puede que no haya modo para los ciudadanos del este de negar que viven una realidad paradójica, múltiple, e incongruente. En esa realidad lo que es tomado por humor es serio y lo serio es cómico, y la seriedad misma es cómica.

12 Ibid., p. 103.

BIBLIOGRAFÍA

BERGSON, H.: (1951) *Le rire*. Presses Universitaires de France: Paris.

CARROL, N.: (1991) *Comedy cinema theory*. University of California Press: Berkeley.

GUBERN, R.: (1971) *Historia del cine*. Volumen I. Lumen: Barcelona.

KRIS, E.: (1964) *Psicoanálisis de lo cómico y psicología de los procesos creadores*. Paidós: Buenos Aires.

SCHOPENHAUER, A.: (1983) *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa: México.

Time, Volumen 174, Nº2, Time Warner Publishing: Amsterdam. 2009.

La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar.

Notas sobre *Trapecio* (*Trapeze*, 1956)

LUISA MORENO CARDENAL
Universidad de Valladolid

The true party is where passion finds a place. Notes on *Trapeze* (Carol Reed, 1956)

Abstract
This paper rapidly reads through the plot of *Trapeze* in order to dwell on the sequence that concentrates the most dramatic intensity of the film. It is the sequence in which the bond that merges loving passion with vulnerability and pain is displayed in an archetypical mode. All this is set out behind the scenes, behind the curtain of a festive space: the scenario of a circus.

Key words: Circus. Trapeze Artist. Seduction. Passion. Love.

Resumen
Este artículo hace un rápido repaso a la trama de *Trapecio*, en busca de la secuencia que concentra la intensidad más dramática del film. Es la secuencia en la que el lazo que anuda la pasión amorosa y la vulnerabilidad y el dolor, se despliega de un modo arquetípico. Todo ello ocurre detrás de la escena, detrás del telón de un espacio festivo:el escenario de un circo.

Palabras clave: Circo. Artistas del trapecio. Seducción. Pasión. Amor.

Carol Reed dirigió en 1956 la película *Trapecio*, un interesante film para abordar el análisis de ese proceso extraño y doloroso que, tras el juego de la seducción, conduce al sujeto que presumió el deseo especular del otro, hacia un territorio donde ha de enfrentar una herida.

El contexto en el que transcurre la trama de *Trapecio* es un circo ubicado en París, un espacio por antonomasia dotado para el espectáculo fastuoso y festivo, donde el riesgo y la destreza juegan una importante baza que cobra especial empaque arriba, en el trapecio. Allí, los hombres visten mallas opacas ajustadas a sus músculos y las mujeres maillots de lentejuelas que brillan con intensidad en los saltos. La opacidad del cuerpo masculino es particularmente infranqueable en Mike –personaje interpre-

tado por Burt Lancaster–, un trapecista que en el pasado sufrió una caída en el vacío al dar el triple salto mortal, a consecuencia de la cual quedó herido de por vida en una pierna y por ello inhábil para saltar. Pero, a pesar de haberse resignado a ser sólo aparejador en el cielo de la carpa, aún puede ocupar una posición en los números de trapecio: la de quien sujeta al que se lanza desde el otro lado, pues conserva la fuerza necesaria en los brazos para ser *portor*.

Cuando aparece el joven Tino Orsini –interpretado por Tony Curtis– proponiendo, o mejor, rogando a Mike que le enseñe a dar el triple salto mortal, deciden preparar un número juntos. Pero entre ellos se interpondrá Lola, –interpretada por Gina Lollobrigida– una mujer arrasadora que utilizará todas sus armas –de mujer– para conseguir su lugar en las alturas y desde allí acaparar todas las miradas; y desde allí ser adorada por todos. Cada uno de sus movimientos acrobáticos y de seducción parecen dirigidos exclusivamente a alcanzar ese lugar, y superar así –como ella misma se justifica en un determinado momento del relato– un pasado lleno de miseria.

Según transcurre la trama de *Trapecio* se configura un triángulo amoroso (F1). Para conseguir ese lugar en el espectáculo que en principio se le niega, la mujer seduce a los dos hombres con distintos resultados. Primero lo intenta con Mike y no lo consigue; después con el joven Tino, que cae en las redes; a pesar de ello, tanto uno como otro se enamoran de ella. Para interceptar la relación entre Tino y Lola, Mike seduce a la mujer. Pero la presunción de ambos seductores, Lola y Mike, de ser capaces de salir indemnes de ese juego especular les conducirá insospechadamente a tener que asumir una pasión desgarradora.

F1

Con el beso que, durante un ensayo, tiene lugar en las alturas (F2-F4), un beso posible por la fuerza de los brazos de Mike al sujetar y elevar el cuerpo de Lola, se pone en escena el vínculo sexual entre el hombre más opaco y la mujer más deslumbrante de ese escenario.

F2

F3

F4

Pero la pasión que anudará el vínculo sexual y el amoroso encuentra lugar algo más tarde, de manera intensamente dramática y erótica, cuando Lola besa la herida de Mike, una herida sufrida por el *portor* –¡en una de sus manos!– al intentar reducir a un león que se escapó de una jaula accidentalmente abierta. Este enfrentamiento repentino de Mike a la fiera de naturaleza peligrosa, pero domada al fin y al cabo, como partícipe de un espectáculo circense, se podría interpretar como el prólogo de ese encuentro inmediato con la *mujer-fiera*, pero sometida, en el mejor de los sentidos, a él, movida por su amor.

Es ante su herida cuando el hombre ve a la mujer por primera vez por debajo de los brillos, y más cerca de la tierra que nunca, en la posición más antagónica a esas alturas a las que apuntaba como único destino (F5-F13).

F5

F6

F7

F8

F9

F10

F11

F12

F13

A partir de este momento el drama se torna del lado de Tino, que queda fuera ya de la relación sexual; pero ese drama lo acusan los tres en su última actuación juntos (F14). Tino ha sido bisagra de este vínculo amoroso; fue pareja de trapecio de Mike antes de que apareciese Lola, y fue amante de Lola antes de que lo fuese Mike. Pero en última instancia, Tino ha de asumir su imposibilidad de interponerse entre ese hombre y esa mujer ya anudados, desconociendo un saber sobre el amor, sobre el

F14

deseo, que reposa en la herida besada, y en la pasión que ésta desata de manera secreta aportando opacidad al brillo y brillo a la opacidad.

El joven trapecista conseguirá, tras su viaje iniciático, dar el triple salto mortal gracias a –y a pesar de– su *portor*, alcanzando por ello la fama. Mientras, la pasión de los trapecistas maduros buscará otro lugar fuera ya de ese espacio espec(tac)ular del circo.

F15

En la última escena de *Trapecio*, vemos a Mike y a Lola alejándose lentamente de la carpa abrazados, sujetándose el uno al otro en el silencio de la noche, de espaldas al bullicio de las bambalinas (F15).

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

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universidad Europea de Madrid

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

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

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

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

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

La solemne fiesta de la destrucción

Nos gustaría comenzar proponiendo una primera idea: la de la fiesta como heteropía foucaultiana, como espacio-tiempo privilegiado para lo que no debería estar allí, y sin embargo, nos acoge con su propia normativa simbólica[1]. Al hilo de la teoría propuesta por Foucault podemos establecer una doble posibilidad: que toda heteropía actúa como una trasgresión de las leyes del sistema que la acoge, y a su vez, que ese mismo sistema se encuentra reforzado por la existencia de esos espacios imposibles en los que acoger todas esas excepciones incómodas que subyacen bajo la estructura de la Ley.

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

Sin embargo, y pese a lo que podría parecer, participar en una fiesta (o en cualquier otra heterotopía) no es sinónimo de prescindir de la Ley, sino antes bien, de trocarla levemente por otra, modificarla hasta llegar incluso a invertirla por completo. Especialmente en aquellos casos en los que podríamos encontrar una inversión radical de las normas que vertebran la fiesta[2], siempre subyace la promesa de que la fiesta es efímera y el reinado de la Ley será apropiadamente suplantado.

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

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

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

> Los films de la época demostrarán la importancia de la isla no sólo como espacio físico, sino también como un símbolo. Al contrario de las descripciones del propio Bergman que convertían a Färo en un espacio bucólico, sus retratos de la isla serán los de un mundo que se descompone progresivamente, una pesadilla. El concepto de la identidad se desvanece, el universo estalla en un caos que resulta incomprensible[3].

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

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

Dos fiestas son celebradas en *La hora del lobo*. En las dos hay ciertos elementos comunes que las conectan subterránea, inquietantemente: los invitados delirantes[4], las meta-representaciones, la presencia del horror. Pero ante todo, las dos fiestas actúan en el interior

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

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

La extraña paz en la isla

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

> El reverso más exacto del relato mesiánico es la intromisión de unos seres malignos en una comunidad plácida hasta aquel momento (…) Un personaje atractivo, asociado a las tinieblas y surgido de un submundo de penumbras y misterio[6].

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

6 BALLÓ y PÉREZ: *op. cit.*, p.73.

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

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

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

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

El estadio inicial (lo que podríamos llamar, siguiendo a Campbell, el "mundo ordinario"[7]), está configurado en esa diagonal que cruza el espacio (árbol en flor/mujer/pintor): Triada donde el nacimiento, el equilibrio y la creatividad se vertebran entre sí. O incluso, nos gustaría sugerir: en la que el sujeto creador es capaz de ejercer la acción gracias precisamente a la mujer que, literalmente, ha florecido frente a la entrada de su casa. Nada, sin embargo, sabremos de ese dibujo[8].

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

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

Preparativos para una fiesta macabra

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

> En el inicio de su vivencia de desrealización, se encontraba en la incapacidad de dormir y, con ella, el desdibujamiento del límite entre el sueño y la vigilia (…) Algo falla en el lugar del que proceden sus sueños, es decir, en el inconsciente. Si padece de insomnio, si no logra dormir es porque el inconsciente, esa máquina de simbolizar de la que proceden los sueños, no funciona[9].

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

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

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

Verónica Vogler

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

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

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

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

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

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

La primera fiesta: actos sociales para antropófagos

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

1. La llegada al castillo

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

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

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

2. La cena

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

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

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

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

3. La biblioteca

En la biblioteca de los antropófagos tiene lugar el que quizá sea uno de los momentos más hermosos de la filmografía del director: la representación de un fragmento de *La flauta mágica* en lo que parece un pequeño teatro de títeres. Entre los dos textos se establece una precisa complicidad que acabará desembocando en una violenta sátira. Sin embargo, lo que al director le interesa mostrar no es tanto la representación en sí del fragmento, sino el extraño e hipnótico efecto que despierta en sus espectadores[10]:

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

> TAMINO: ¡Oh, noche eterna! ¿Cuándo te disiparás? ¿Cuándo encontrarán mis ojos la luz? (...) ¿Pamina vive aún?
> CORO: Pamina… Pamina…vive aún[11]

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

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

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

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

> La cámara pasa por los rostros de todos. El ritmo del texto es un código: Pa-*mi*-na significa amor. ¿Todavía está vivo el amor? *Pamina lebet noch*, sí, el amor todavía está vivo. La cámara enfoca a Liv: es una doble declaración de amor. Liv estaba embarazada de Linn. Linn nació el mismo día en que filmábamos la entrada de Tamino en el patio de palacio[12].

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

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

La segunda fiesta: *Pamina lebet noch*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'immagine simulacro

PAOLO BERTETTO

The image-simulacrum

Abstract
Contemporary philosophy, from Nietzsche to Heidegger, has put into question the idea of the thing in itself, of the real world, of being as presence and, therefore, it has left behind the conviction in the existence of an objective reality. This change of theoretical framework reduces the credibility of the criticism that considers the film image as something that is transferred from the thing to the film. In order to offer a more productive interpretation of films, this is replaced by the concept of simulacrum, as elaborated by the Novecento philosophy (from Deleuze to Baudrillard or Foucault) over the trail of previous thought. The film image is, in fact, an image-simulacrum, a differential copy of a differential copy without a model. It is an illusory image, carried out to guarantee a deceptive effect in the spectator. The image is characterized by both a resemblance and a difference in relation to the world. Every passage of the mise en scène, from the pre-filmic film code to the final image, is marked by difference, which constitutes the moment of signifying and of formal qualification of the image itself.

Parole chiave: Simulacro. Illusione. Copia, Somiglianza. Differenza.

Resumen
La filosofía contemporanea, de Nietzsche a Heidegger ha puesto en cuestión la idea de cosa en sí, de mundo real, del ser como presencia y ha casi superado la convicción de la existencia de una realidad objetiva. Este cambio de marco de referencia teórico resta credibilidad a la crítica que considera la imagen fílmica como algo transferido de la cosa a la película. En lugar de ello para interpretar el film de forma más productiva aparece el concepto de simulacro elaborado por la filosofía del Novecento, de Deleuze a Baudrillard o Foucault, sobre la estela del pensamiento anterior. La imagen fílmica es sobre todo una imagen simulacro, una copia diferencial de una copia diferencial sin modelo. Es una imagen ilusoria, realizada para garantizar en el espectador un efecto de engaño. Está caracterizada por la semejanza y la diferencia respecto del mundo. Cada pasaje de la puesta en escena, desde el prefilmico código fílmico, a la imagen final está marcada por la diferencia, que constituiría también su propio momento de cualificación significante y formal de la imagen misma.

Palabras clave: Simulacro. Ilusión. Copia. Semejanza. Diferencia.

La fine del mondo vero

Da *Blade Runner* a *Matrix*, da *Videodrome* a *Total Recall*, da *Alien* a *Bodysnatcher*, da *Edward Scissorhands* a *Exsistenz*, da *Minority Report* a *Back to the Future*, il cinema contemporaneo è sistematicamente attraversato dalle presenze più o meno inquietanti di doppi dell'umano, di automi, di repli-

canti, di corpi nomadi elettronici, di cyborg che realizzano una fusione del biologico e dell'artificiale, di mondi paralleli, di universi possibili e alternativi.

Questa proliferazione di doppi, di cyborg, di simulacri che non cancellano l'umano, ma lo rielaborano in forme e meccanismi nuovi, integrati alle tecnologie e al digitale, descrive e produce al tempo stesso una crisi della realtà materiale delle tradizioni idealistica e positivistica, e delle identità consolidate, a favore di una frammentazione dei soggetti e di una polimorfità del visibile. Le identità dell'umano si moltiplicano e si frantumano, perdendo in forza e in credibilità, acquisendo nuove configurazioni simboliche, fratturate e dinamiche, smembrate e complesse, che ormai vanno nella direzione del post-umano.

Il mondo esterno appare sempre di più nei modi dell'illusione e del potenziale, come un orizzonte allucinatorio che potrebbe essere sostituito da altri orizzonti non meno allucinatori, perturbanti e illusivi. L'orizzonte dell'immaginario si mescola con il virtuale, l'oggettivo e il soggettivo perdono la loro piena riconoscibilità e si incrinano a favore di nuovi intrecci, di nuove intersezioni, di nuovi assemblaggi che compongono strutture inattese e funzionamenti anomali e creano nuove sintesi irregolari e nuovi conglomerati trasgressivi.

Questa radicalizzazione dell'immaginario visivo-dinamico della science fiction contemporanea, tuttavia, sviluppa in una prospettiva diversa una dimensione della ricerca filmica e autoriale del cinema di fine millennio, che aveva già iniziato una disgregazione della verosimiglianza dell'immagine filmica ed un'affermazione di simulacralità. Film come *A Clockwork Orange*, o come *Passion* creano un mondo immaginario alternativo, formato attraverso una stilizzazione artificiale e differenziale del visibile e caratterizzato da una iper-semiotizzazione. Sono film in cui i segni sono segni di segni e gli oggetti della messa in scena sono il risultato di un raddoppiamento differenziale del mondo.

Questi particolari tipi di figurazione costruiscono un orizzonte visivo o un mondo immaginario che si pone apertamente come copia differenziale del mondo e dell'umano, come simulacro. Sono cioè film che fanno della copia differenziale, del simulacro l'oggetto della figurazione e della messa in scena. Ma questa tendenza non fa che oggettivare e evidenziare un aspetto strutturale del cinema, su cui è necessario riflettere, superando un'eredità ingombrante della tradizione critica e ideologica.

La copia differenziale, il simulacro sono componenti costitutive dell'immagine filmica, riguardano il cinema in quanto tale, che va considerato quindi nei suoi caratteri strutturali, secondo un'ottica diversa da quella frequentata da un'autorevole e largamente accettata tradizione critica.

Nella cultura cinematografica contemporanea, infatti, la tesi del realismo ontologico dell'immagine fotografica e filmica ha goduto di un prestigio indubbio e sicuramente eccessivo. La pretesa di un rapporto forte tra immagine e originale attesta in ogni modo un fondamento metafisico: l'idea che esista un originale e che possa essere materializzato nell'immagine implica un presupposto idealistico e una concezione dell'essere conforme alla tradizione della metafisica occidentale, che la filosofia contemporanea da Nietzsche a Heidegger a Gadamer, da Ricoeur a Derrida a Deleuze, ai loro interpreti, hanno contribuito variamente a superare.

D'altronde la nozione stessa di realtà è stata decostruita e criticata dalla filosofia contemporanea. Valga per tutto la critica dell'idea di «mondo vero», di «mondo in sé»[1], ampiamente sviluppata da Nietzsche, che è diventata patrimonio di varie linee di ricerca del pensiero del Novecento, sottolineando la perdita dell'essere come presenza e della naturalità, e l'avvento dell'illusività, dell'artificiale e della nientificazione delle cose.

1 F.W. NIETZSCHE: *Opere*, tr.it. Adelphi, Milano, vol. VIII, t. III, p. 70.

In questa direzione vanno citati almeno alcuni frammenti del 1888 della *Volontà di potenza*, in cui Nietzsche ribadisce il rifiuto dell'idea di un mondo vero: "Il mondo, se si prescinde dalla nostra condizione di vivere in esso, il mondo che non abbiamo ridotto al nostro essere, alla nostra logica e ai nostri pregiudizi psicologici, non esiste come mondo in sé". E ancora con particolare forza asseverativa: "E' di cardinale importanza che si abolisca il mondo vero… Guerra a tutti i presupposti in base ai quali si è creata la finzione di un mondo vero"[2].

2 F.W. NIETZSCHE: *Opere*, Vol VIII, III, cit., pp. 70, 71.

L'immagine filmica

Ma aldilà delle considerazioni filosofiche, che qui abbiamo appena accennato, è necessario in questa sede interrogarsi più direttamente sulla struttura dell'immagine filmica e sui suoi caratteri costitutivi, in un orizzonte segnato dalla crisi del cosiddetto mondo vero. Questa situazione epocale infatti non solo allontana l'immagine dalla presunta realtà, ma tende a mettere in discussione la stessa configurazione strutturale tradi-

zionalmente attribuita all'immagine. Invece di beneficiare di un transfert di realtà dalle cose alla loro riproduzione, l'immagine filmica è innanzitutto un'*immagine simulacro*, nella accezione più classica del simulacro come nelle accezioni più sofisticate della filosofia contemporanea. Secondo il dizionario, "simulacro" è "parvenza, immagine lontana dal vero", ed è connesso al simulare, che è "fingere, far parere qualcosa che in realtà non c'è"[3]. Nella riflessione filosofica greca o nella speculazione contemporanea la nozione di simulacro copre un'area semantica e concettuale vasta e variamente articolata che va da Democrito a Nietzsche, da Lucrezio a Klossowski, da Leucippo a Deleuze, da Platone a Baudrillard, da Epicuro a Foucault, e in Italia a Perniola.

3 *Il Nuovo Zingarelli*, Bologna, 1987, p. 1807.

Vedremo più avanti alcuni aspetti delle teorie del simulacro avanzate dalla filosofia contemporanea. Resta il fatto che non a caso la ripresa del discorso sul simulacro è legata all'affermazione sistematica dei mass media e all'avvento della cosiddetta società dello spettacolo. L'immagine dei media e l'immagine filmica hanno rapporti strettissimi con l'orizzonte del simulacro e l'immagine filmica più di quella televisiva assomma in sé le determinazioni essenziali del simulacro, come è stato teorizzato e interpretato dalla nuova filosofia post-esistenzialista e post-strutturalista degli Anni Sessanta e Settanta. Tuttavia, invece di enunciare le teorie del simulacro proposte dai filosofi citati, sarà forse più produttivo vedere come i caratteri strutturali dell'immagine filmica incrocino e riprendano le nozioni e le accezioni del simulacro elaborate dalla filosofia: nella convinzione –fra l'altro– che gli stessi caratteri dell'immagine filmica accrescano le determinazioni del simulacro e contribuiscano ulteriormente ad approfondirne la complessità. Vediamo allora le analogie strutturali dell'immagine filmica con gli aspetti più rilevanti del simulacro. Innanzitutto l'immagine filmica è costruita attraverso una serie di determinazioni specifiche fondate sull'illusione, l'inganno e la superfetazione delle apparenze. L'immagine filmica è infatti costituita su un insieme di effetti di falsificazione. L'immagine filmica è quindi un'immagine illusiva e ingannevole a più livelli, sia come struttura specifica di immagine, sia nelle differenti configurazioni visive prodotte :

a) è un'immagine virtuale, illusiva, legata alla proiezione, che svanisce dallo schermo non appena il proiettore interrompe la propria attività;
b) è un'immagine che produce una impressione di falsa presenza del mondo fenomenico, in assenza delle persone e delle cose stesse;
c) è un'immagine che produce un effetto visivo di movimento, ma

è costituita da una catena di fotogrammi fissi;
d) è un'immagine impalpabile, che non ha consistenza, anche se si presenta con una straordinaria ricchezza di determinazioni audiovisive e dinamiche;
e) è un'immagine bidimensionale che produce un effetto tridimensionale.

Già *Film als Kunst* di Arnheim aveva enunciato sistematicamente gli aspetti di differenziazione dell'immagine filmica rispetto al mondo, evocando i seguenti caratteri:

1)proiezione di solidi su una superficie piana;
2) riduzione della profondità;
3) illuminazione particolare e assenza del colore (quest'ultimo smentito ovviamente dal cinema posteriore);
4) limiti dell'immagine e distanza dall'oggetto;
5) assenza di continuità di spazio e di tempo;
6) assenza del mondo non visivo dei sensi[4].

4 R. ARNHEIM: *Film como arte*.

Questi aspetti costituiscono l'immagine filmica in quanto tale e ne definiscono alcuni caratteri strutturali. L'immagine filmica infatti è resa possibile da un dispositivo complesso e da un insieme di elementi , che ne costituiscono le condizioni di oggettivazione. Tutte queste componenti sono organizzate su un inganno, e sono articolate in vista di un'illusione, per produrre un falso, un effetto di parvenza. L'immagine filmica è un'illusione visiva, è un'apparenza temporanea e inesistente, è "la fleur absente de tous bouquets "[5] di Mallarmé: è qualcosa che è percepibile soltanto grazie alla proiezione schermica. Finita la proiezione sullo schermo non resta nulla, neanche la più piccola traccia. Questo aspetto di ulteriore virtualità dell'immagine filmica ne conferma il carattere di vana immagine. Ma «vana immagine»[6] è una definizione che Foucault ha dato di simulacro. L'immagine filmica è un'immagine simulacro. La precarietà dell'immagine e insieme la sua potenza di inganno, come le modalità di evocazione della presenza delle cose in absentia o la produzione fittizia del movimento, fanno dell'immagine filmica un meccanismo ipertrofico e polivalente di produzione dell'illusione, un falso elaborato per ingannare lo spettatore, una parvenza menzognera e vana, che nasconde la propria struttura per proporne un'altra totalmente diversa e del tutto falsa. L'immagine filmica è proprio concepita, prodotta, realizzata per determinare un effetto di illusione, è costruita per produrre il falso, è radicata nell'apparenza.

5 S. MALLARMÉ: *Crise de vers*, in Oeuvres, La Pléiade, Paris, !945

6 M. FOUCAULT: *La prose d'Actéon*, "La Nouvelle Revue Française", marzo 1964.. Scrive Foucault, parlando dei simulacri a proposito di Klossowski: "Vana immagine (in opposizione alla realtà); rappresentazione di qualche cosa (in cui questa cosa si delega, si manifesta, ma si ritira e in un certo senso si nasconde)". Si veda anche, oltre ai romanzi del ciclo di Roberthe, P. KLOSOWSKI: *Nietzsche et le cercle vicieux*, Mercure de France, Paris, 1962.

Questo carattere di immagine falsa avvicina l'immagine filmica alla contraffazione, al simulacro. Il simulacro, infatti, è ancora, secondo Foucault, «una menzogna che fa scambiare un segno per un altro»[7], o più radicalmente, secondo Perniola, è «l'immagine di qualcosa che non esiste»[8].

D'altronde, altri aspetti sottolineano ulteriormente questi caratteri essenziali. L'immagine filmica appare infatti come un'immagine movimento, ma è un'immagine nel tempo caratterizzata dalla proiezione in successione regolata di fotogrammi statici, che acquistano movimento soltanto nel processo percettivo, grazie all'intreccio di funzioni fisiologiche e intellettuali. Anche se il più importante libro di teoria del cinema degli ultimi venticinque anni parla di immagine movimento e considera l'immagine filmica come un'immagine che ha in sé il movimento[9], invero l'effetto schermico di movimento è piuttosto il risultato di una percezione fisiologico-intellettiva di immagini statiche concatenate, proiettate in successione programmata e regolare. Tanto che uno studioso come Fihman ha potuto affermare che il cinema realizza il principio di Zenone, producendo l'impressione di movimento attraverso la somma di istanti immobili[10]. Inoltre l'immagine schermica è, nel cinema sonoro, il risultato di una proiezione di 24 fotogrammi al secondo, che si alternano con altrettante immagini di buio prodotte dal movimento della pellicola regolato dalla croce di malta. D'altronde la presenza, nella immagine proiettata, di un fotogramma luminoso di pellicola impressionata e di un fotogramma nero, sistematicamente alternati, sottolinea ulteriormente gli aspetti di discontinuità dell'immagine schermica, disgrega l'ipotesi della persistenza retinica e radica il nero, il buio all'interno del visibile. Questa presenza del buio, del nero all'interno dell'immagine, è insieme nascosta e operante, impalpabile e non percepita, e rafforza il carattere illusivo del cinema e il suo costruire inganni continui. La presenza di un momento di buio non percepito accanto alle immagini cromatiche pienamente percepite, innesta una dinamica enigmatica ulteriore, poco analizzata dagli studiosi di cinema, su cui Kluge ha riflettuto con particolare suggestione in un film complesso e poco ricordato come *Die Macht der Gefuhle*. D'altronde il sostrato magico dell'immagine prodotta attraverso i meccanismi di proiezione era stato individuato e anche stigmatizzato fin dal primo apparire della lanterna magica, che, grazie alla sua capacità di far sorgere nel buio improvvisamente un'immagine proiettata, aveva cominciato ad alterare alcuni aspetti dell'ordine cosmologico e della metafisica cristiana, che ha sempre trattato la presenza delle immagini con una prudenza particolare. Questa volontà di sot-

7 Ibidem

8 M. PERNIOLA: *La società dei simulacri*, Cappelli, Bologna, 1980, p. 122. Si veda anche J. BAUDRILLARD: *L'echange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976, ID. *Simulacres et simulations*, Galilée, Paris, 2002.

9 G. DELEUZE: *L'image mouvement*, Minuit, Paris, 1983.

10 G. FIHMAN: *Le cinéma date du jour où*, in AA.VV.: *Du cinéma selon Vincennes*, Université Paris 8, Paris, 1979.

trarre l'immagine proiettata all'orizzonte della fantasticheria misterica e demoniaca riflette il carattere effettivamente innaturale della lanterna magica, che sembra non operare soltanto nel territorio dell'artificiale, ma anche in quello del sovrannaturale. D'altronde la considerazione positiva dell'immagine in quanto tale è una prospettiva moderna, come sottolinea Perniola[11]. Naturalmente molto della dimensione fantasmagorica della lanterna magica e della magia stessa passa nel cinema. In un libro importante sullo statuto e sul dispositivo del cinema, *Il cinema o l' homme imaginaire*[12], Morin sottolinea gli aspetti immaginari, magici, apotropaici del cinema, collegandolo alla magia e alla tradizione scientifico-alchemica.

11 M. PERNIOLA: *op.cit.*, p. 122.

12 E. MORIN: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Minuit, Paris, 1956.

L'immagine filmica in fondo sembra avere una genesi demoniaca, come se fosse creata da qualcuno che altera le leggi della natura e produce un nuovo visibile che si integra al visibile mondano, lo doppia e lo trasforma insieme, creando un altro mondo (audio-)visivo di grande forza e pregnanza. E chi fa cinema è in fondo qualcuno che viola l'ordine delle cose e produce delle immagini fittizie che si sostituiscono al mondo: come lo scienziato eslege e non organico di *Metropolis*, Rotwang, che utilizza il sapere scientifico per creare un doppio di Maria, così il regista-demiurgo produce, grazie alla tecnologia, un'immagine fittizia che, insieme, si somma e si sostituisce al visibile fenomenico e contribuisce ad alterare l'orizzonte dell'immagine e della percezione .

L'immagine filmica nella sua macro-artificialità, nella sua illusorietà strutturale è insieme un'immagine magica, un'immagine che gioca sistematicamente sulla differenza tra ciò che è e ciò che appare, e sull'artificiale e l'innaturale che la costituiscono. E' un'immagine che sembra nascere dal nulla e che è destinata a sparire nel nulla. Eppure è un'immagine che ha una ricchezza straordinaria di qualità visivo-dinamiche, di suggestioni cromatiche. La sua emergenza nel buio mantiene ancora oggi -in un'epoca laica e pragmatica- una forza di incredulità che evoca indirettamente gli effetti della magia. Come il simulacro di Deleuze il cinema è "un'immagine demoniaca"[13]. Ma c'è un altro e anche più importante aspetto di falsità dell'immagine filmica. L'immagine filmica infatti è sempre il prodotto di una messa in scena, è sempre un'immagine artificiale, semiotizzata, è sempre il risultato di una simulazione[14]. E' utile riprendere qui un discorso anche ovvio sul profilmico per chiarire ancora alcuni caratteri di simulacro dell'immagine filmica.

13 G. DELEUZE: *Différence et répétition*, PUF, Paris, 1962, p. 207.

14 Sulla funzione della simulazione nella specifica produzione dell'immagine audiovisiva si veda il volume di G. BETTETINI: *La simulazione visiva*, Bompiani, Milano, 1991, che in ogni modo è dedicato essenzialmente all'immagine digitale. Sulla messa in scena come simulazione si veda P. BERTETTO: *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Bompiani, Milano, 2007.

Il profilmico e la messa in scena

La messa in scena implica un lavoro di composizione artificiale del profilmico, di formazione di un universo costruito, elaborato e arbitrario, artefatto e destinato alla visione. La realizzazione del film si avvale naturalmente di un profilmico variamente predisposto, che presenta ora una maggiore aderenza al mondo visibile e una minore manipolazione, ora un grado più o meno forte di distanziamento dai fenomeni e una più forte alterazione dei contorni del mondo esterno. In questo lavoro di produzione dell'immagine filmica che è la messa in scena, intervengono componenti e procedure molteplici, all'interno di una gestione complessa di eterogeneità diversificate e strutturali.

Innanzitutto la predisposizione del profilmico è attuata secondo modalità, gusti e orientamenti diversi, con un rapporto variabile con l'orizzonte del visibile. Naturalmente ci sono molti modi di predisporre il profilmico. Dall'aderenza ai fenomeni, propria del cosiddetto realismo, alla creazione di un mondo artificiale e fittizio, propria di altri modelli di cinema, dalla science fiction al musical a certi movimenti come l'espressionismo, sino al grande cinema di figurazione formalizzante di alcuni grandi autori, il profilmico ha conosciuto modelli profondamente diversi e contrapposti di composizione materiale e visiva. Ma, ad un'osservazione più attenta, il profilmico e l'immagine filmica presentano rispettivamente differenze e scarti molto significativi e assolutamente strutturali rispetto al mondo dei fenomeni visibili. Anche quando il visibile aderisce più nettamente al fenomenico , ai luoghi, agli spazi, non si presenta mai come una porzione di reale, o come un fenomeno determinato, ma sempre come un insieme simile e differente, che non è mera copia, come uno spazio che ripete l'esteriorità introducendo alcune varianti essenziali. Anche nel cinema più attento al verosimile visivo, il profilmico si caratterizza prevalentemente come un insieme che imita i fenomeni, introducendo tuttavia alcuni elementi di scarto. In un autore come Rossellini, ad esempio, che afferma il rifiuto della manipolazione delle cose ("Le cose sono lì. Perché manipolarle?"[15]) e che è diventato l'emblema dello splendore del (presunto) vero, il lavoro di messa in scena contribuisce in ogni modo a creare uno scarto dal mondo, ora introducendo angolazioni di ripresa particolari, ora mescolando elementi profilmici differenziati, ora riscrivendo, attraverso il montaggio, il rapporto tra i personaggi. Le angolazioni di ripresa, le dinamiche dei punti di vista e la stessa recitazione in profondità di campo laterale di *Germania anno zero* o la parziale estetizzazione delle rovine di Paisà e ancora di *Germania anno zero*, come la complementare

15 R. ROSSELLINI: *Il mio metodo*, Marsilio, Venezia, 1985.

psicologizzazione degli scavi archelogici a Pompei in *Viaggio in Italia*, creano una differenza dal mondo che non è tanto nella immediata configurazione del visibile, ma nella diversa riorganizzazione semiotica del profilmico attraverso il lavoro del filmico.

Altri profilmici invece vanno esplicitamente in una direzione opposta. Sono insiemi spaziali e antropomorfici segnati da una forte reinvenzione del visivo e spesso da un'esplicita artificialità. Il mondo immaginario stravagante e colorato di *The Wizard of Oz*, la figuralità aggressiva e pop di *A Clockwork Orange*, o la composizione visiva mutuata dall'iconografia pittorica europea (Delacroix e Rembrandt, Ingres, El Greco e Goya) di *Passion*, costituiscono tutti modelli ed esperienze di radicale ricreazione del visibile, che non eliminano la possibilità di riconoscere gli oggetti e gli individui del mondo e del profilmico, ma li sottopongono ad una profonda trasformazione. Il mondo visivo di *A Clockwork Orange* non è formato da oggetti, ma da oggetti trasformati in segni direttamente nel profilmico, che la messa in scena fa diventare segni di segni, immagini semiotizzate che propongono altri enti semiotizzati. Non solo tutta la sistematica ricreazione dello spazio e del visibile è effettuata in rapporto all'iconografia della pop art (Allen Jones e Liechtenstein, Wesselmann e Warhol, Oldenburg e Ramos) in misura minore, della optical art, ma la trasformazione del mondo in un universo artificiale, palesemente rievocato, costituiscono una disgregazione non tanto della configurazione fenomenica, ma della nozione stessa di realtà naturale, a favore dell'idea dell'avvento totalizzante e onnicomprensivo dell'artificiale e del fittizio. L'enigmaticità degli universi paralleli di *Mulholland Drive* e a livello più popolare di *Back to the Future* e di *Matrix* sono nell'orizzonte filmico esempi significativi di costruzioni di mondi paralleli, che sembrano quasi alludere all'universo del cinema. Inoltre la produzione di un profilmico siffatto spesso assume la configurazione della stilizzazione artificiale, della rielaborazione figurativa e differente rispetto ai fenomeni e della rinuncia a qualsiasi originale nel mondo. Questo allontanamento dal cosiddetto reale implica non solo una rottura radicale con l'originale possibile, ma anche un potenziale superamento dell'idea stessa di originale: il mondo prodotto è fittizio, non ha un effettivo modello riconoscibile nell'oggettività, non altera qualcosa di esistente, ma costituisce come immaginario qualcosa di radicalmente diverso, che implica in ogni caso una ri-figurazione , una ri-formazione del visibile stesso.

Questi caratteri particolari del profilmico, delineato in rapporto di somiglianza con i fenomeni, da un lato, o fortemente artificiale e palesemente diverso dal visibile mondano, dall'altro, sono poi ulteriormente

potenziati e semioticamente trasformati dal lavoro di messa in scena e, quindi, soprattutto, ma non solo, dalla ripresa, dall'illuminazione e dal montaggio.

Il lavoro dei codici filmici modifica il profilmico, lo rielabora, ma al tempo stesso lo trasforma e lo raddoppia in modo fortemente differenziante, facendolo diventare altro. Il raddoppiamento prodotto dall'immagine filmica è una duplicazione differenziale, è una differenza relativamente somigliante. La ripresa può modificare variamente la configurazione visiva e formale degli elementi che sono collocati davanti alla mdp, ma insieme questi elementi sono raddoppiati in modi diversi e vengono oltretutto modificati ulteriormente dall'inscrizione su un supporto radicalmente altro.

Questa produzione di differenze sottolinea la diversità ulteriore tra l'immagine e il profilmico che si aggiunge alle differenze tra il profilmico e il fenomeno, concretando di fatto una catena strutturale di scarti, di differenze. Tra il fenomeno di riferimento, il profilmico e l'immagine filmica c'é un rapporto di variabilità, di ineguaglianze, di inidentità. Gli orizzonti citati sono in relazione strutturale tra loro, ma appaiono segnati da variazioni differenziali di diverso tipo. Il rapporto con il fenomeno può essere opinabile e variabile. Il rapporto tra profilmico e immagine è sicuramente variabile, ma esattamente programmato. In entrambi i casi ci si trova di fronte a una catena tra enti, oggetti, immagini del tutto particolare. Si tratta infatti di enti segnati da una relazione di somiglianze e di differenze, di prossimità e di scarti e in questa dinamica si gioca la questione complessa del simulacro.

Il profilmico è una copia differenziale e il fenomeno di riferimento non è certamente un originale, anche perché a rigore non esiste, in quanto non fa parte del mondo esterno, ma semmai costituisce una configurazio-

ne ipotetica e memoriale di riferimenti per una produzione di immaginario. Il profilmico è una configurazione caratterizzata da scarti forti, che tuttavia si misura con una immagine di riferimento, che non è un fenomeno , ma è una somiglianza mediata da un fenomeno, che ha al massimo una consistenza memoriale. E' una copia senza originale, una ripresa che modifica la somiglianza con un'oggettività mondana ridotta a una presenza mnestica.

Qual è infatti il modello del profilmico cui la messa in scena può pensare? Non è certo un modello oggettivo, né un evento specifico (anche quando il film in questione evoca un evento storico o un fatto di cronaca, o se è un film di presunti fatti, nello stile del neorealismo). Non è neppure un modello concretato nella sceneggiatura, o nel bozzetto per la scenografia, che pure giocano un ruolo non irrilevante nella progettazione del profilmico. La sceneggiatura richiede infatti di essere trasformata in un orizzonte visivo, in un'azione recitata, attraverso la partecipazione di corpi di attanti e l'utilizzo di oggetti e di spazi allestiti. Il bozzetto scenografico poi è solo una configurazione visivo-progettuale , che richiede di essere concretata e di passare nell'ordine dell'oggettività. La trasformazione delle sceneggiature e dei bozzetti in profilmico e in azione profilmica recitata, implica poi un ulteriore duplice meccanismo, perché innanzitutto gli attanti realizzano una nuova configurazione dinamica del profilmico, segnata dalla drammaturgia e destinata a essere trasformata dalla ripresa e dal montaggio. E insieme l'azione nel profilmico e la produzione di un'immagine filmica particolare sono il risultato di un'operazione compositiva che ad un tempo si correla ad un'immagine mentale e contribuisce essa stessa a delinearla. La composizione filmica è insomma qualcosa che presuppone un'immagine mentale, ma che insieme la oltrepassa, la modifica, qualcosa che si correla a qualcos'altro per concretarlo, arricchirlo, trasformarlo ulteriormente.

Il modo di lavorare di due grandi autori come Lang e Hitchcock è sotto questo profilo esemplare[16]. Lang e Hitchcock operano con sceneggiature estremamente precise e con disegni di vario tipo o storyboard, che tendono a delineare vari segmenti del film prima dell'inizio del tournage. Il film è quindi innanzitutto una complessa figura mentale e immaginaria, pensata e posseduta dagli autori. Gli elementi che lo compongono e le configurazioni preparatorie del profilmico e della drammaturgia –nonostante la concretezza oggettuale della sceneggiatura e dei bozzetti scenografici– non hanno nessuna configurazione fenomenica realizzata e nessuna realtà se non quella dei fantasmi prodotti e gestiti da

16 Sul lavoro specifico di messa in scena di Lang e di Hitchcock si vedano P. BERTETTO, B. EISENSCHITZ (a cura di): *Fritz Lang*, Cinémathèque Française, Museo N. del Cinema, Filmoteca de la Gen. Valenciana, Valencia, 1994 e D. AUILER: *Hitchcock's Notebooks*, Harper, New York, 1999.

Lang e Hitchcock, che non a caso interpretano il rigore della messa in scena ai livelli più alti.

Il rapporto tra profilmico e immagine filmica, dunque, è sempre un rapporto di duplicazione e di modificazione, di ripresa e di differenza.

L'immagine simulacro:
copia differenziale di una copia differenziale senza originale

L'immagine filmica è insieme una copia differenziale, è una differenza relativamente somigliante del profilmico, mentre il profilmico non è un originale, sia perché esso stesso rinvia ad altro, sia perché l'immagine lo modifica sensibilmente. Questo meccanismo complesso fa dell'immagine filmica una copia differenziale senza originale, o più esattamente una copia differenziale di una copia differenziale senza originale: in altri termini è una differenza, relativamente somigliante, al quadrato. Ma una copia di una copia senza originale è un simulacro. Come scrive Deleuze in *Logica del senso* "il simulacro racchiude una potenza positiva che nega sia l'originale, sia la copia". E ancora: "Il simulacro funziona in modo tale che la somiglianza è retroiettata sulla serie di base"[17].

17 G. DELEUZE: *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1975, p. 230. Deleuze dedica un saggio di grande interesse all'idea di simulacro nella filosofia antica, da Leucippo a Democrito a Lucrezio.

L'immagine filmica è un simulacro, anzi è un simulacro alla potenza, in quanto è *copia differenziale di una copia differenziale senza originale*. E' una copia differenziale che rinvia a un'altra copia differenziale che rinvia a qualcosa che non esiste. E' una replica differente di qualcosa di immaginario. Ancora secondo le parole di Deleuze, il simulacro è "un'immagine demoniaca" che "ha posto la somiglianza all'esterno e vive di differenza"[18]. E' una immagine priva di prototipo, l'immagine di qualcosa che non esiste. Ma questa è la definizione stessa di simulacro avanzata da Perniola ne *La società dei simulacri*: «Il simulacro non è né icona né visione: esso non ha un rapporto di identità con l'originale, col prototipo, né implica la lacerazione di tutte le apparenze e la rivelazione di una pura verità sostanziale. Il simulacro è un'immagine priva di prototipo, l'immagine di qualcosa che non esiste»[19].

18 Ibidem.

19 M. PERNIOLA: *op.cit.*, pp. 121-2.

L'illusività dell'immagine filmica richiede in ogni modo una riflessione ulteriore. Perché l'immagine filmica lavora necessariamente e costitutivamente sull'apparenza, sulla cosiddetta impressione/illusione di realtà, sul mostrare qualcosa che non è il mondo, ma sembra il mondo. Il film si

dà dunque come processo che insieme prospetta un'immagine come illusione di realtà, come proiezione del mondo fenomenico e nega strutturalmente e in forme diverse l'impressione prospettata.

Questa contrapposizione interna, lungi dal confondere le modalità di percezione, crea una dinamica simbolica interiore, basata insieme sull'inganno e sulla rivelazione , sul mascheramento e sullo smascheramento. Il film maschera la propria struttura proponendosi come immagine della realtà, ma insieme, nonostante cerchi di farlo, non può nascondere la mediazione del dispositivo e lo scarto tra profilmico e film, prodotto dalla messa in scena: e anzi, talvolta, nel cinema autoriflessivo, da *Celoveks' kinoaparatom* a *La nuit américaine* punta a esibire e a demistificare il dispositivo stesso.

Questa duplicità da un lato propone uno spettatore diviso, sdoppiato, che percepisce insieme il film come mondo reale e come finzione, come illusione e come verità: nessuna epoca, indubbiamente, ha conosciuto un rapporto forte ed essenziale con l'illusione e con la finzione come il Novecento. Ma dall'altro produce una dinamica simbolica inerente all'immagine, al segno, che è del tutto particolare e assolutamente nuova. Perché l'immagine filmica è una macchina produttiva, qualcosa che produce significazione e che interpreta il mondo: è quindi anche una macchina ermeneutica. E' un' immagine che maschera, si maschera e si smaschera innanzitutto. Maschera nel senso che nasconde e rovescia il suo statuto: maschera la sua differenza molteplice e strutturale dal mondo e si maschera da realtà. Il mascheramento è insieme inerente al dispositivo cinematografico e all'immagine filmica.

Ma nel mascheramento cosa accade? Si dà per altro qualcosa di cui non si dà il sé. Si prospetta come maschera qualcuno di cui non si conosce l'identità. Si propone come ente mascherato qualcosa che è un ente indefinito. Si maschera non qualcuno in particolare con la sua identità, ma si maschera qualcosa che diventa e quindi è maschera prima di tutto il resto. Anche nel mascheramento dunque si realizza una dinamica che ha forti analogie con la struttura del simulacro.

Insieme l'immagine filmica porta in sé anche gli elementi, le tracce del suo smascheramento, che è innanzitutto autosmascheramento. Il dispositivo cinematografico e l'immagine filmica stessa presentano evidenti gli strumenti dell'autosmascheramento, un autosmascheramento in atto. In alcuni film, soprattutto nel cinema moderno e post-moderno, questi mec-

canismi di autosmascheramento sono più forti, ma spesso anche il cinema d'autore attua significative procedure autorivelative.

Che cos'è l'autosmascheramento dell'immagine filmica? O meglio, come funziona? L'autosmascheramento è la demistificazione del dispositivo e della messa in scena: cioè è il processo di ritrovamento di qualcosa di diverso, se non di contrario, di quello che appare. E' un processo che attiva un'interpretazione che demistifica, o meglio decodifica. Lo smascheramento è la messa in atto di un'interpretazione che rovescia le apparenze.

Questo significa che dentro l'immagine simulacro è presente una interpretazione in atto e dunque una produzione di senso quanto mai rilevante. L'autosmascheramento dell'immagine filmica facilita lo smascheramento dello spettatore, che acquista nuovi strumenti interpretativi e decostruttivi e sa sviluppare nella processualità percettivo-interpretativa una straordinaria duplicità.

In tutte queste processualità è evidente che la realizzazione del film e il profilmico stesso non incontrano mai un modello di cui devono essere una copia, ma semmai un insieme di elementi differenti e variamente sparsi, che hanno prevalentemente una dimensione fantasmatica e immaginaria e che contribuiscono in modi diversi alla composizione di nuove immagini filmiche. L'immagine filmica dunque va aldilà dei modelli di immagini storicamente affermati e attua un accrescimento e una disseminazione del senso indubbiamente nuovi.

Ma l'immagine filmica non implica neppure un'autonomia completa dall'oggettività visibile. La forza dell'immagine filmica è nel muoversi tra il mascheramento del visibile e la sua riformulazione differenziale, nell'evocare il mondo per oltrepassarlo, nel mostrarsi come copia apparente e nell'essere insieme similarità ingannevole e differenza dalla copia, integrazione aggiuntiva o sottrattiva della copia, doppio differenziale. Questa posizione intermedia arricchisce l'immagine filmica di molteplici determinazioni e la radica nell'orizzonte della variabilità, della trasformabilità e del divenire, rafforzandone i processi significanti. E' infatti negli orizzonti dell'apparire e dell'occultarsi , del trasformarsi e del modificarsi delle cose, che si dà il visibile, e non nelle polarità oppositive, schematiche e non articolate. L'immagine filmica è un possibile in cui tutto è processuale, ambiguo, in cui la simulazione, la proliferazione apparente, la mutabilità, il divenire e lo sparire si danno tutti insieme e separatamente, in una complessità simbolica del tutto particolare. Anche per questo l'immagine fil-

mica è l'immagine del Ventesimo Secolo, del secolo della crisi della metafisica , ma anche del materialismo, e dell'ontologia negata o debole. E il suo essere e non essere al tempo stesso, il suo oscillare tra «vana apparenza» e simulazione del fenomenico, tra immaginazione ed evento differenzialmente ripetuto arricchiscono la sua esemplarità epocale.

Lungi dall'essere un'immagine senza significazione, il simulacro è invece al centro di una intensificazione e forse di una sofisticazione del senso, che il discorso interpretativo non può ignorare.

I meccanismi sistematici di passaggio dall'universo dell'azione a quello della performance, a quello della simulazione, a quello della copia, uguale e/o differenziale attivati dal cinema di Warhol, da *Vinyl* a *The Chelsea Girls*, ne sono un evidente esempio, quanto mai complicato e significativo. E i processi di figurazione realizzati da Lang e da Kubrick, da alcuni film di Fellini, dal Godard di *Passion* e da Lynch, da Klossowski-Zucca e da Ruiz non sono meno complessi nell'attuare dinamiche di riflessi e di rifrazioni del senso. Non sono solo livelli diversi a creare interferenze produttive dal comunicativo all'estetico, dallo spettacolare al narrativo, con le rispettive aree di competenza e di produzione del senso. Sono anche procedure di proliferazione, di disseminazione del senso, montaggi di elementi molteplici, innesti di altre logiche e di altri insiemi, che allargano infinitamente l'orizzonte simbolico. Più che mai la complessità di un'immagine simulacrale richiede l'attivazione di sofisticati meccanismi di decostruzione per sprigionare e oggettivare le proprie possibilità di senso.

Vertigo. Il simulacro del soggetto e della messa in scena

Sono i film stessi, in ogni modo, a oggettivare a volte in maniera suggestiva il carattere simulacrale dell'immagine filmica, copia differenziale, somiglianza dissomigliante senza modello. Ma aldilà della science fiction e del cinema della stilizzazione artificiale, sono a volte film classici , che rivelano in passaggi di forte valenza eidetica il meccanismo del cinema e il carattere simulacrale dell'immagine o riarticolano la simulacralità dentro la narrazione.

Ho già analizzato l'anno scorso a Madrid *The Woman in the Window*[20] che mostra il carattere di simulacro dell'immagine filmica. Ora vorrei brevemente rilevare l'oggettivazione di simulacri in *Vertigo*[21].

20 Si veda P. BERTETTO: «La lagrima y el reflejo. Del analisis a la teoria del film», *Trama e fondo*, 19, 2005.

21 Su *Vertigo* si vedano D. AUILER: *Vertigo. The Making of a Alfred Hitchcock Classic*, St.Martin Pr., New York, 1998, T. MODLESKI: *The Women Who Knew Too Much*, Routledge, New York, 1988, R. WOOD: *Hitchcock's Films Revisited*, Columbia, U.P., New York, 1989, J. GONZÁLEZ REQUENA: *Clasico, manierista, postclasico*, Castilla, Valladolid, 2006.

Di *Vertigo* di Hitchcock analizzeremo non tanto una sequenza particolare, quanto due movimenti simbolici interni al testo. Sono movimenti in cui emerge, in due orizzonti particolari del film, la struttura del simulacro come copia differenziale di una copia differenziale. I due orizzonti si intersecano e si riflettono l'un l'altro in una singolare rifrazione speculare delle immagini: il primo movimento delinea un simulacro della messa in scena.; il secondo, un simulacro del soggetto.

Innanzitutto James Stewart (Scottie) nella seconda parte del film trasforma la personalità e l'immagine di Kim Novak (Judy) per rimettere in scena, attraverso una simulazione dell'aspetto, del trucco e del comportamento, il personaggio e la figura di Madeleine (interpretata dalla stessa attrice), che crede ormai morta. La sua operazione è la manipolazione di un personaggio per farlo diventare in grado di giocare il ruolo di un altro personaggio: attraverso una modificazione del trucco, della pettinatura, del colore dei capelli, dell'abbigliamento e della gestualità, Scottie cerca di rendere Judy uguale a Madeleine: cioè cerca di rendere Judy in grado di interpretare il ruolo di Madeleine. La sua costruzione del personaggio per giocare un ruolo esistenziale è una precisa operazione di preparazione di un attore per interpretare una parte in una messa in scena ed è quindi un riferimento cifrato e metacinematografico alla messa in scena stessa.

Il suo lavoro di trasformazione della figura di Judy punta a rendere possibile la ricreazione di una scena dalla forte rilevanza simbolica e dall'evidente carica emozionale. Il suo lavoro punta a ricreare una scena psico-esistenziale particolare, che è stata cancellata dalla morte (presunta) del personaggio della Madeleine conosciuta, cioè della falsa Madeleine. Ma la scena che Scottie vuole riattivare è a sua volta il risultato di una messa in scena nascosta e contraffatta come evento esistenziale puro. Scottie cerca di ri-mettere in scena un insieme di azioni, di comportamenti che erano già una messa in scena mascherata, programmata e realizzata da un altro personaggio (Elster) per ingannare Scottie stesso. La sua

manipolazione di Judy riprende un'altra manipolazione realizzata da Elster ed è quindi una manipolazione che ripete un'altra manipolazione senza saperlo. La messa in scena precedente tuttavia presentava una diversità. Perché la manipolazione di Judy da parte di Elster, non mostrata allo spettatore, era una manipolazione differenziale, in quanto poteva realizzare solo un avvicinamento al modello, solo una copia differenziale. Scottie quindi attiva una messa in scena che è la realizzazione di una copia differenziale di un presunto modello che è a sua volta una copia differenziale, il cui modello è, agli occhi di Scottie e nell'ottica della messa in scena, non tanto differente quanto irrilevante. La messa in scena di Scottie è quindi un simulacro di messa in scena, una versione differenziale e incompleta di una messa in scena.

Ma c'è un altro elemento significativo nella messa in scena di Scottie. Il suo lavoro si sviluppa per negare l'ordine delle cose e andare contro la morte. E' una messa in scena che va contro la disparizione delle persone, la fine degli affetti, insomma contro la tragedia e contro il lavoro della morte. Scottie punta a far rivivere un soggetto che è morto, punta a negare la morte attraverso la ri-messa in scena del soggetto stesso. Non mostra la morte al lavoro, come diceva Cocteau, ma cerca di realizzare un lavoro contro la morte, di rendere attivo il ricordo e di trasformarlo in una nuova promessa di vita. Grazie ad un simulacro di messa in scena.

Il processo attivato da Scottie si propone quindi di far ri-vivere un soggetto strappato dalla morte e di creare quindi una persona che è una ripetizione, una maschera di un'altra persona. Ma la persona che si vuole far ri-vivere è invero la maschera, il sostituto ingannevole di un'altra persona e quindi il progetto di Scottie punta nietzscheanamente a far ri-vivere la maschera di una maschera. Grazie alla trasformazione di Scottie, Judy diventa una copia differenziale della falsa Madeleine (che è la stessa Judy), cioè di un soggetto che è una copia differenziale di un altro soggetto che è invisibile, sfugge e scompare, cioè muore. Le due false Madeleine sono create attraverso due manipolazioni di Elster e di Scottie, che si ergono entrambi a demiurgi che vogliono ricreare (o distruggere) le persone e la vita, diventare auctores, scontrandosi con la morte e invadendo anche il suo campo: il primo, Elster, per mascherare e realizzare il progetto di morte della moglie, che è il modello negato e invisibile della falsa Madeleine; il secondo, Scottie, per andare contro la morte (presunta) e l'ordine naturale e far rivivere l'amata. Ma l'amata che Scottie punta a riattivare è un presunto simulacro dell'amata: è una copia-differenziale-simulacro di un'altra copia-differenziale-simulacro. In entrambe le opera-

zioni quella che viene cancellata è la soggettività della persona che viene manipolata: la soggettività di Judy prima dell'omicidio è cancellata da Elster non meno della soggettività di Judy dopo l'omicidio, che è a sua volta negata da Scottie. Quello che la doppia messa in scena di un simulacro realizza è una negazione del soggetto, una eliminazione dell'identità a favore di copie differenziali di maschere, a favore di figure ingannevoli, di false immagini. Il soggetto come identità strutturata è negato dall'ordine diegetico e al suo posto si delineano due maschere ingannevoli, due simulacri di soggettività.

In *Vertigo*, il cinema si oggettiva attraverso forme succedanee e ulteriori di simulacro, il simulacro della messa in scena e il simulacro del soggetto: diventa un'immagine simulacro di altri simulacri.

Lo personal es político

EVA PARRONDO COPPEL

The personal is political

Abstract
The paper offers an interpretation of the feminist slogan "The personal is political" from the point of view of the relation between lack and desire. The analysis of the slogan fulfils the function of introducing a critical reflection on some of those contemporary discourses that still support the repression of women's sexuality.

Key words: Feminism and Psychoanalysis. Feminism and Foucault. Sexual Politics.

Resumen
En este artículo se ofrece una interpretación del lema feminista "Lo personal es político" desde el punto de vista de la relación entre falta y deseo. El análisis del *slogan* introduce una reflexión crítica sobre algunos de los discursos contemporáneos que aún favorecen la represión de la sexualidad de las mujeres.

Palabras clave: Feminismo y Psicoanálisis. Feminismo y Foucault. Política sexual.

El deseo en su esencia es revolucionario – el deseo, ¡no la fiesta!.
Felix Guattari y Gilles Deleuze[1].

Revolucionario significa "radical porque va a la raíz de las cosas".
Wilheim Reich[2].

I.

"Lo personal es político" es uno de los slogans feministas que más éxito obtuvo en la década de 1970, en el contexto de lo que en 1965 Marcuse denominaba "la sociedad cerrada" capitalista. Esta se caracteriza por el hecho "socio-psicológico" de que la "protesta individual" es afectada "en sus raíces" por medio de la naturalización de la idea de que lo que es "signo de neurosis" no es "el colapso del deseo"[3] o del erotismo[4] sino "la negativa intelectual y emocional a 'seguir la corriente'"[5].

1 Gilles DELEUZE y Felix GUATTARI: *El anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1972), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1985, p. 121.

2 Wilheim REICH: *La revolución sexual. Para una estructura de carácter autónoma del hombre* (1936 [1945]), Ruedo Ibérico. Colección el viejo topo, Francia, 1970, p. 9.

Con el doble fin de fomentar la transversalidad anti-jerarquizante de las relaciones personales[6] y de destruir esa ilusión imaginaria que es 'la igualdad' (es decir, la idea de que es posible y deseable realizar en la realidad social la decisión política de que entre los miembros de un grupo dado 'la diferencia sexual' sea "irrelevante"[7]), en este escrito voy a ofrecer una interpretación de este slogan (causada por el, en principio, enigmático efecto de sentido que todavía sigue despertando entre las mujeres) y una reflexión crítica sobre los modos discursivos por medio de los cuales se ejerce la represión sobre la vida sexual de las mujeres, reflexión que bien puede enmarcarse dentro de lo que en el feminismo, por vía del psicoanálisis, se conoce como "política sexual" (según la expresión de W. Reich)[8].

II.

El lema "lo personal es político", partiendo de la base de que la distinción entre 'lo personal' ("lo que es propio de la persona", lo que concierne a la propia vida) y 'lo político' ("lo que es propio de la comunidad", lo que concierne a la vida en común) es una distinción convencional y sujeta a transformaciones históricas, descubre que "las cosas más cotidianas –la forma de comer, de alimentarse, las relaciones entre un obrero y su patrón, la forma de amar, el modo en el que se reprime la sexualidad, las coacciones familiares, la prohibición del aborto– son políticas"[9] y que, por tanto, pueden y deben formar parte de la lucha por la transformación social en aras de la libertad, es decir, en aras de la apertura de los horizontes vitales propios y de los otros.

El lema "lo personal es político", si bien da relevancia a situaciones y problemas de la vida diaria de las mujeres que no entran dentro de la definición tradicional de 'la política' (trabajo sindical, luchas llevadas a cabo desde o dentro de las organizaciones o los partidos políticos, etc.), no por ello define necesariamente "lo personal" como una experiencia específicamente femenina que sería la fuente de una conciencia política, de una "voluntad" colectiva de transformación social (nótese que el lema no dice 'lo personal es lo político')[10]. Al contrario, partiendo de la base foucaultiana de que la política no es una esfera separada de la realidad social sino que es "un acontecimiento" social, un "efecto" del discurso del Otro en

3 Jacques LACAN: *El Seminario 5. Las formaciones del Inconsciente (1957-1958)*, Paidós Buenos Aires, Barcelona, México, 2003, p. 443.

4 "Hablamos de erotismo todas las veces en que un ser humano se conduce de una manera que presenta con las conductas y los juicios habituales una oposición contrastada", George BATAILLE: *El erotismo* (1957), Tusquets, Barcelona, 1979, p. 152.

5 Herbert MARCUSE: *El hombre unidimensional, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada* (1965), Ariel, Barcelona, 2001, pp. 39-40.

6 Véase DELEUZE y GUATTARI: *op.cit.*, p. 359.

7 Por ejemplo, Celia Amorós, "Presentación (que intenta ser un esbozo del status questionis)", en Celia AMORÓS (ed.): *Feminismo y filosofía*, Madrid, Editorial Síntesis, 2000, pp. 9-112, p. 27.

8 Véase Juliet MITCHELL: *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres* (1974), Anagrama, Barcelona, 1982, pp. 147-229.

9 Michel FOUCAULT: "Prisiones y motines en las prisiones" (1973), en Julia VARELA y Fernando ÁLVAREZ-URÍA (eds.): *Estrategias de poder*, Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 2002, pp. 159-167, p. 162.

10 Esto ya fue señalado por Parveen Adams y Jeff Minson en su análisis de este slogan, "The 'subject' of feminism" (1978), en Parveen ADAMS y Elizabeth COWIE (eds.): *The woman in question*, Londres y NY, Verso, 1990, pp. 81-101, p. 96.

prácticas institucionales concretas[11], el lema "lo personal es político" no hace sino constatar el hecho de que en la realidad social contemporánea "lo personal" se ha ido convirtiendo en "el objeto del poder" (el Otro construye "lo personal" como el objeto de la censura y/o de la represión) y que es por este motivo que "lo personal" también se ha ido convirtiendo simultáneamente en "el objeto de una acción política" de resistencia[12], ya que "donde hay poder, hay resistencia"[13], donde hay poder, hay también necesidad de articular las cosas de otra manera.

Desde el momento en el que descubrimos que el lema "lo personal es político" localiza lo que es político no en un utópico futuro dependiente de una previa toma de conciencia colectiva de las mujeres (conciencia voluntarista que se derivaría de la suma de experiencias personales) sino que localiza lo que es político en el mismo interior del discurso del Otro, resulta imposible concebir "lo personal" como una experiencia vital que es realmente propia, como una realidad extra-social o natural que nos pertenece o como un ámbito del que deberíamos apropiarnos como si hubiésemos sido expropiadas. "Lo personal", siendo un objeto discursivo que nos viene dado desde el Otro, se nos aparece, más bien, como aquello que nos falta.

Si "lo personal es político" tiene algún sentido hoy, lo tiene en dos direcciones. Por un lado, este lema nos permite interpretar el pasado: es porque "lo personal" nos falta, que "lo personal" (por ejemplo, el llamado discurso autobiográfico) devino el objeto del deseo de la resistencia feminista[14]. Por otro lado, este lema nos aporta también cierta reorientación simbólica para el futuro del Movimiento de las Mujeres: si "lo personal", que nos falta, nos sigue haciendo políticamente falta no es como objeto del deseo de resistencia (no nos hace falta que el Otro nos falte diciendo que lo que decimos es "demasiado personal") sino como objeto que causa el deseo de resistencia: lo que nos hace falta es que ese objeto que nos falta sea causa del deseo, lo que nos hace falta es que "lo personal", ya sea de forma voluntaria o involuntaria, de forma consciente o inconsciente, sea el motor de lo que no cesa de ejercer resistencia a la "producción multiforme de relaciones de dominio" en la realidad social[15].

11 Para el concepto de "acontecimiento" como "efecto" del discurso, véase Michel FOUCAULT: *El orden del discurso* (1970), Tusquets, Barcelona, 2002, p. 57.

12 Michel FOUCAULT: *op. cit.*, p. 162

13 Michel FOUCAULT: "No al sexo rey. Entrevista por Bernard Henry-Levy" (sin fechar), en Miguel MOREY (selección e introducción): *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Alianza, Madrid, 2001, pp. 157-173, p. 171.

14 "Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. Y esto no tiene nada de extraño, pues el discurso –el psicoanálisis nos lo ha mostrado– no es simplemente lo que manifiesta (o encubre) el deseo; es también el objeto del deseo; pues la historia no deja de enseñárnoslo –el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse", Michel FOUCAULT: *op.cit.* (1970), 2002, p. 15.

15 Michel FOUCAULT: "Poder y estrategias" (1977), en *op.cit.* (2001), pp. 88-101, p. 98. Para la idea de que "lo que resiste es el deseo", Jacques LACAN: *op.cit.*, p. 439.

III.

Entre las cuestiones críticas que son tradicionalmente objeto de política feminista, y que es deseable que lo sigan siendo, cabe destacar la "amplia restricción" que la cultura hace recaer sobre la "libertad sexual" (heterosexualidad versus homosexualidad, legitimidad matrimonial, monogamia, calificación de las "satisfacciones extragenitales" como "perversas", etc), la no admisión de "la sexualidad como fuente de placer en sí"[16] y la represión institucionalizada de "la vida sexual" a través de la reducción del sexo ("la necesidad del coito o de actos análogos que provoquen el orgasmo"[17]) al fin sexual de la reproducción.

Aún hoy abundan, concretamente, los discursos que van a favor de la represión de la vida sexual de las mujeres. Por ejemplo, son construcciones discursivas represoras aquellas que desplazan la importancia vital de la satisfacción corporal y anímica de las mujeres en 'el acto sexual'[18] hacia 'la maternidad[19]. Favorecen también la represión de la sexualidad de las mujeres aquellos discursos que reducen 'el ser mujer' al 'ser madre' construyendo 'la maternidad', en vez de como un deseo sexual de no todas las mujeres, como una necesidad biológica de toda mujer 'sana' o como un último refugio de 'inocencia' para toda mujer joven que, habiendo mantenido relaciones sexuales 'hasta el final', no deja de ser (des)calificada como "una niña incapaz" de saber si quiere o no quiere ser madre. También son represores los discursos que construyen 'la maternidad' como una práctica femenina que es constitutiva de la subordinación socio-económica de las mujeres[20] (en vez de localizar la explotación de mujeres y hombres en las precarias condiciones laborales naturalizadas bajo el capitalismo), como una tarea que implica renuncia o sacrificio (en vez de como un sentimiento de amor/odio en el que está implicado el deseo) o como un deber educativo de "socialización" o de "integración social" de los niños, en vez de como una responsabilidad ética de transmisión de la cultura y de dar un lugar al niño/a en la estructura cultural-familiar[21].

No menos se reprime cotidianamente la sexualidad de la mujer por medio de los discursos que legitiman la medicalización del embarazo y del parto. Estos discursos definen el malestar en el cuerpo de 'la embarazada', en vez de como un malestar del que se puede obtener cierta sabiduría, como 'una enfermedad' que requiere, por el bien de la mujer, de exhaustivas "medidas de control"

16 Sigmund FREUD: "El malestar en la cultura" (1930 [1929]), en *Obras Completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 3017-3066, p. 3042.

17 Idem, "El psicoanálisis 'silvestre'" (1910), en *Obras completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1571-1574, p. 1572.

18 Satisfacción erótica que indudablemente se ve favorecida cuando una no tiene que preocuparse de evitar la concepción, ya sea porque la desee en ese momento de su vida o porque cuente con un método anticonceptivo como la píldora o el DIU, que no el condón.

19 Como señala el inventor del psicoanálisis en el artículo que escribió para la revista feminista, dirigida por Helene Stöcker, *Sexual-Probleme*, uno de los síntomas de la mujer sexualmente insatisfecha y, "a consecuencia de ello, neurótica", es el hecho de que hace de sus hijos el objeto "de una exagerada ternura", concentrando en ellos "su necesidad de amor", Sigmund FREUD: "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna" (1908), en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca nueva, Madrid, 1972, pp. 1249-1261, p. 1260.

20 Véase el trabajo clásico de Nancy CHODOROW: *The reproduction of mothering: psychoanalysis and the sociology of gender*, University of California Press, Berkeley, 1978.

21 Véase Jacques LACAN: *La familia* (1938), Editorial Argonauta, Buenos Aires, 2003, pp. 14-15.

sanitario y de rápidas "intervenciones autoritarias" en los hospitales[22]. Estos discursos también generan miedo ambiente reduciendo el hermoso y festivo acontecimiento cultural que es un parto a la cuestión del dolor en el cuerpo de la parturienta y/o favorecen la inhibición del arrojo de las mujeres por medio de una construcción bíblica-varonil-ginecológica del dolor de parto, construcción que tiende a desplazar Otro discurso laico-gineceico-erotológico[23] ex-istente sobre dicho dolor, un discurso que constata el hecho de que, en el acto de parir, el placer impera sobre el displacer[24].

No es lo mismo simbolizar el dolor de parto como "un castigo" o "una maldición" del que la industria farmaceútica-el médico te puede liberar, que simbolizarlo como "una emocionante descarga" del pesado estado de espera durante el cual el imperio de los sentidos, la sexualidad, está a flor de piel. Hay una gran diferencia entre un discurso que presume que el dolor de parto es un dolor "extraño" o de "carácter inefable" (es decir, un dolor que no se puede explicar con palabras)[25] y un discurso que te cuenta que el dolor de parto es exactamente el mismo dolor de ovarios típico de cuando te baja la regla, aunque "a lo bestia", y que, por tanto, es un dolor que te resulta familiar. Un discurso que se dedica a difundir la sentencia de que el dolor de parto es un dolor que causa un "sufrimiento" equiparable al que desencadena una enfermedad mortal[26], difiere radicalmente de un discurso que se dedica a aliviar a las mujeres transmitiéndoles que el dolor de parto es un dolor perfectamente tolerable durante muchas horas, ya que es un dolor de naturaleza intermitente que se va incrementando de forma lenta y rítmica[27] y que, además, se va mezclando con una placentera excitación sexual que también va in crescendo.

Teniendo en cuenta que, como señala Freud, existe una relación causal entre la tolerancia al dolor de parto y el hecho de haber concebido al bebé con placer[28], la frecuente dificultad leve que se puede plantear en un parto (que la mujer emplee su capacidad yoica para impedir el proceso corporal aferrándose a la realidad exterior y a sus pensamientos conscientes), se resuelve con relativa facilidad si la mujer realmente desea parir, es decir, si desea volver a experimentar lo que se experimenta durante un coito satisfactorio, esto es: una desconexión radical de la realidad exterior, un estado de anarquía emocional derivado de la ruptura con las propias "cadenas mentales"[29], un viaje a "otro planeta"[30].

22 Véase, Michel FOUCAULT: "La política de la salud en el siglo XVIII" (1976), en *Saber y verdad*, Las ediciones de La piqueta, Madrid, 1991, pp. 89-106, p. 99.

23 Véase Jacques LACAN: *El seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, México, Barcelona, 2004, p. 23.

24 "El parto es un acto de placer venéreo de la mayor categoría […] ¿Ha tenido usted la ocasión de ver algún parto? La parturienta se queja y grita, pero su rostro está encendido presa de una excitación febril y sus ojos tienen ese extraño brillo que ningún hombre es capaz de olvidar cuando ha logrado provocarlo en los de alguna mujer. Son ojos extraños, ojos curiosamente velados, que hablan de dicha", Georg GRODDECK: *El Libro del Ello* (1923), Taurus, Madrid, 1973.

25 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "La eficacia simbólica", en *Trama y Fondo*, nº 26, 2009, pp. 7-30, p. 9 y y p. 17.

26 "En junio del 2001, durante el 3er Curso Internacional de Anestesia y Analgesia Obstétrica, los médicos dijeron que el nivel de sufrimiento del parto era como el del cáncer". Raquel SCHALLMAN: *Parir en libertad. En busca del poder perdido*, autoeditado por la autora, Buenos Aires, 2004, p. 96. Para la adquisición de ejemplares: parirenlibertad@bandalibre.com.

27 El dolor de parto es intermitente y va aumentando su intensidad de forma progresiva siempre y cuando las contracciones sean generadas por el cuerpo de la mujer y no por las drogas legales que los médicos suministran, por protocolo, para "acelerar" el proceso.

28 "Ignoro si el tipo de mujer anestésica existe fuera de nuestras civilizaciones, aunque lo creo muy probable; pero lo cierto es que nuestra educación cultural se esfuerza precisamente en cultivarlo, y estas mujeres que conciben sin placer no se muestran muy dis-

Una acogedora palabra feminista dicha en el momento justo y oportuno, una palabra pecaminosa que, de forma clara o velada, libere esa ecuación lunática, culturalmente reprimida, que es la ecuación bebé = pene[31], puede llegar a convencer a una mujer, que desee parir a gusto y en paz (sin intervenciones médicas), de la necesidad de superar, a su modo y a su ritmo, la inevitable angustia yoica que da 'la idea' de lanzarse en plancha al dolor máximo propio de la fase expulsiva del parto. Es gracias a la liberación de esa ecuación simbólica, que está presente en el Inconsciente de las mujeres, que el yo de la parturienta puede llegar a decidir que ha llegado la hora de precipitarse al vacío, es decir, que ha llegado la hora de dejarse llevar por un nuevo "dolor salvaje", un dolor vertiginoso que, como te conduce a ese momento "bisagra" en el que sientes sobremanera cómo se mezclan en tu propio cuerpo "la vida y la muerte"[32], te conduce también al orgasmo, uno que es extraordinario porque culmina con el alumbramiento de esa Otra vida que comienza.

puestas a parir frecuentemente con dolor". Freud localiza como causa de la frigidez no sólo "la severa abstinencia" exigida a las adolescentes por la educación parental en aras de "la conservación de la inocencia" sino también el hecho de que no se tolera a las adolescentes "impulso amoroso alguno" generándose en ellas una "demora artificial de la función erótica" que liga excesivamente "sus sentimientos anímicos" a los padres, "cuya autoridad creó en ellas la coerción sexual", en *op.cit.* (1908), p. 1258.

29 Emma GOLDMAN: "Anarquismo: lo que realmente significa" (1911), en *La palabra como arma*, La malatesta y Tierra de fuego, Madrid y Tenerife, 2008, pp. 19-32, p. 23.

30 Véase Raquel SCHALLMAN: *op.cit.*, pp. 95-99 y p. 186.

31 FREUD: "La angustia y la vida instintiva", en "Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis" [1932-1933, lección XXXII], tomo VIII, en *Obras Completas*.

32 Raquel SCHALLMAN: *op.cit.*, p. 104.

El baile del Olimpo
(*Jezabel*, William Wyler, 1938)

TECLA GONZÁLEZ
Universidad de Valladolid

Olympus dancing ball (Jezebel, William Wyler, 1938)

Abstract
By relying on textual analysis, this paper interrogates the most significant sequences of *Jezebel* (William Wyler, 1938). The aim of the paper is to approach the core of the melodramatic action that is carried out by the leading couple: why does Julie make the decision to wear a red gown to attend the emblematic Olympus dancing ball?, and why does Preston not use "the walking stick" to master this indomitable young lady? In short: where does the impossibility of the sexual dialectics between them rest?

Key words: Textual Analysis. Melodrama. Red Gown. Sexuality: Olympus Dancing Ball. *Jezebel*.

Resumen
A través del análisis textual nos proponemos recorrer algunas de las secuencias más significativas de *Jezabel* (William Wyler, 1938) hasta llegar al momento cumbre del film: el emblemático baile del Olimpo y las trágicas consecuencias que tiene para la pareja protagonista.

Palabras clave: Análisis textual. Melodrama. Vestido rojo. Sexualidad. Baile del Olimpo. *Jezabel*.

Comienza el melodrama[1]

Reina la oscuridad, la noche sombría y funesta. Bajo un espeso manto de nubes suavemente modeladas por la luz de la luna dos hileras de árboles lúgubres y sollozantes pautan el camino hacia algún lugar: el aciago camino hacia la muerte.

1 Agradezco a Eva Parrondo su inestimable ayuda, sin ella este artículo no hubiese sido posible.

Animados por el fulgor de la luna van apareciendo los títulos de crédito: la gran dama, Bette Davis, seguida de los dos hombres que la pretenden, Henry Fonda y Georges Brent. Y cuando el trío protagonista se desvanece emerge del tenebroso fondo el nombre de una ardiente y oscura mujer, *Jezabel*[2], y plegado a sus pies, la firma de su creador, William Wyler.

Impera, desde el origen mismo, el dominio de la noche, la mujer y la muerte.

Un animal desbocado

Comienza el relato con una inscripción espacio temporal: *New Orleans 1852*. Una sociedad donde la conducta está sometida a normas muy meticulosas que se observan escrupulosamente. Y tan constante es la presencia de dichas normas…

2 Según narra el texto bíblico, Jezabel fue una mujer ambiciosa y manipuladora que mandaba más que su marido Acab, rey de Israel. En una ocasión, Jezabel ordenó lapidar a Nabot para que Acab tomara posesión de su viña. Cuando Acab bajó a la viña para posesionarse de ella fue Elías a su encuentro diciendo: *"Así habla Yahvé. (…) Porque tú te has vendido para hacer el mal a los ojos de Yahvé, yo haré venir el mal sobre ti, yo te barreré, yo exterminaré a cuantos pertenecen a Acab (…)"* Y para Jezabel, incitadora de todo el mal, sentenció Yahvé: *"Los perros comerán la carne de Jezabel (…) y el cadáver de Jezabel será como estiércol sobre la superficie del campo de modo que nadie podrá decir: Esta es Jezabel." Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1970, pp. 374-379.

Honoria Kendrick: *Stephanie, esos modales. Espero no llegar tarde.*
Tía Belle: *¿Tarde? Julie aún no ha llegado. En su fiesta y en su propia casa. No sé qué hacer con esta joven.*

… como que Julie, la protagonista, no cumple ninguna de ellas.

En un plano con la fachada de la casa intensamente iluminada aparece Julie de entre las sombras montando su enérgico caballo.

Ambos conforman una única figura, densamente negra, fiera y elegante, de larga cola y blancas terminaciones, a juzgar por las cuartillas del caballo y los guantes de Julie. Una única figura, salvaje y fogosa, a la que, el texto no dejará de insistir en ello, es preciso domar. Y ¿quién podrá afrontar tan complicada tarea?, o en otros términos, ¿habrá quien someta al desbocado animal que hay en ella?

La joven amazona entra en casa tirando con fuerza de las riendas y tiene lugar entonces un notable fallo de *raccord*: la escala del plano se reduce y vemos a Julie finamente sentada sobre su caballo sujetando un bastón con la mano derecha.

No sólo Julie no llevaba ese bastón en el plano anterior sino que resulta del todo inverosímil: inverosimilitud que nombra precisamente su necesidad, ¿cómo explicar, si no, la presencia de este supuesto fallo de continuidad? A saber, sólo alguien podrá hacer frente a esta impetuosa mujer: el portador del bastón.

Algo que, en breves instantes, ella misma va a formular con toda precisión.

Su negra figura –tan negra como las letras que escribieron *Jezabel*– avanza por el vestíbulo, anuncia a sus criados que no tiene tiempo para ponerse el vestido de fiesta a pesar de lo escandaloso de su atuendo, y penetra en el salón advirtiendo:

Julie: *Siento mucho llegar tarde, tuve problemas con el potro. Lo siento, pero cuando un potro se pone testarudo, o le enseñas o se echa a perder.*

Conocemos, inmediatamente después, el motivo de la fiesta de Julie: su futuro matrimonio con Preston Dillard. Y entonces, en medio de la celebración, irrumpe la mano del hombre que bien podría enderezar a esta testaruda mujer:

Buck: *Le deseo mucha salud a la futura señora Dillard.*
Julie: Buck. *¿No me deseas también felicidad?*

… y no se trata de Preston Dillard, su prometido, sino de Buck Cantrell, el pretendiente rechazado.

Saber de lo sexual

Esa misma tarde, Julie no consigue que Preston abandone una importante reunión en el banco y la acompañe a probarse el vestido para el baile del Olimpo así que no deja de poner pegas –"no le gusta el color, es demasiado ceñido, y esa falda…"– hasta que se fija en un vestido rojo.

Julie: *Atrevido, ¿verdad? (…) Si me queda bien, lo llevaré al Olimpo.*
Belle: *¿Un vestido rojo? ¿Te has vuelto loca? Ya has oído a madame Poulard. Es para esa infame Vickers. (…) No puedes ir de rojo al baile del Olimpo.*
Julie: *¿Ah, no? Me lo pondré. Estamos en 1852, no en la Edad Media. Las chicas no tienen que ir de blanco por no estar casadas.*
Belle: *En Nueva Orleáns sí. Julie, sería un insulto para todas las mujeres del baile.*

Efectivamente, sería un insulto en esta sociedad tan encorsetada presentarse en el baile del Olimpo con el vestido rojo de una prostituta, pues si el objeto de la prohibición formal simboliza "la pureza" de las jóvenes

solteras, el vestido rojo con el que Julie pretende contravenirla tiene precisamente el sentido del acto sexual –emblemáticamente inscrito en la prostitución– y la mancha que de él proviene.

Ahora bien, ¿qué es lo que está en juego? Julie saca a la luz, pone en escena, cierto saber de lo sexual que la habita. Y si piensa en Preston al hacerlo…

Belle: *Julie, piensa en Pres.*
Julie: *En él estoy pensando.*

… es, no cabe duda, porque quiere llamar su atención, provocarle sexualmente.

"¿Vas con mujeres? No olvides el látigo."[3]

Al concluir la reunión, Preston recibe una guía para hacer frente al deseo de Julie: sencillamente, lo que su padre hubiese hecho.

3 NIETSZCHE, F.: *Así habló Zaratustra*, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 111.

Preston: *¿Qué habría hecho él, doctor?*
Doctor Livingstone: *Cortar una vara de nogal, de nogal. La habría azotado hasta que pidiese perdón para luego aplicarle manteca en los verdugones y regalarle un broche de diamantes. Eso habría hecho, y a ella le habría encantado.*

¿Y no es eso lo que Julie desea desvelar vistiendo de rojo? Que ella ya no es una niña sino una mujer que necesita a un hombre que use "su látigo". Así que Preston se dirige a la habitación de su prometida bastón en mano pero…

Preston: *Julie. Julie, soy Pres. Abre la puerta. (…) Julie, no podía salir del banco, tú lo sabes. Yo estaba tan desilusionado como tú. Siempre hemos tenido estas estúpidas discusiones.*

… lejos de forzar la puerta para utilizarlo lo primero que hace es pedirle disculpas. Y ¿no resuena esa "desilusión" de la que habla él sobre la oscura, grande y vacía cama que se extiende a los pies de esta luminosa mujer?

Julie echa el pestillo, se acicala frente al espejo y abre la puerta: se propone como objeto de deseo, se expone, claro que la cuestión es saber si finalmente logrará seducirle, despertar su deseo, excitarle. Y todo parece indicar que sí…

Julie: *Vamos, Pres. Mira que aporrear la puerta de una dama. Estoy escandalizada. ¿Has subido hasta aquí para quedarte ahí?*

… hasta que ¡oh desdicha! él deja el bastón en el umbral de la puerta y la besa.

Acto seguido, ella se muestra esquiva, se escabulle, y mira de reojo el bastón aparcado. Entonces, sin cesar en su empeño, le provoca de nuevo[4].

4 Pensemos que, como apunta Freud en su análisis de la Gradiva, poner en práctica la agresión sexual es un obligado deber del hombre en los juegos del amor. FREUD, S.: «El delirio y los sueños en la Gradiva, de W. Jensen» (1907), *Obras Completas*, vol. IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1987, p. 1303.

Julie: *¿Quieres ver mi vestido nuevo?*
Preston: *¿Para el baile del Olimpo? Julie es rojo. No puedes ir de rojo.*
Julie: *¿Temes que me tomen por una chica de la calle Gallitan? Lo siento. Olvidaba que soy una niña. Se supone que no sé ciertas cosas. Solo puedo revolotear vestida de blanco.*

Julie pone en escena una suerte de sexualidad desbordante para Preston que no hace sino evidenciar la imposibilidad de la dialéctica sexual, o del acto: él, en posición activa, infligiendo el goce y ella, en posición pasiva, padeciéndolo[5].

5 Véase: GONZÁLEZ REQUENA, J.: «Escribir la diferencia» en *Trama y Fondo* nº 17, Madrid, 2004, p. 21.

Un lugar que si bien ella reivindica apasionadamente…

Julie: *Preston, olvidas tu bastón.*
Preston: *Sí. También olvidé utilizarlo.*
Julie: *Es verdad.*

… él no le dará a ocupar. Y ¿cómo podría colocarse Julie en la posición de quien padece el goce sexual cuando él, por mucho que ella le provoque, siempre "se olvida" de infligirlo? Pero la cuestión es que Julie, tal y como acusa su última mirada, de sobra lo sabe: sabe que él no va a responder a su deseo: que no es Preston el hombre capaz de hacerla gozar. Y entonces ¿por qué le elige a él? O también, ¿por qué no elige a su otro pretendiente, Buck Cantrell, quien seguro estaría a la altura? A saber, porque Julie, al igual que Jezabel, es una mujer en exceso ambiciosa que desea el deseo de los dos, y el de Buck, no cabe duda, ya le tiene –ahí radica su trágica perdición: en la ambición de su deseo sexual.

Y tal es, por lo demás, la confianza que tiene en su omnipotencia: Julie vive en la ilusión de que puede controlar el deseo de Preston, confía en su poder sobre él[6], está segura de que finalmente logrará seducirle: él la tomará y ella accederá al goce.

6 *"Oh, vamos*, -le dice Julie a la tía Belle- *no sufras por Pres. Hace años que le educo."*

Así que, al día siguiente, Preston va a buscarla y Julie se presenta vestida de rojo y esbozando una taimada sonrisa le dice:

Julie: *¿Vamos, Pres?*
Preston: *Cuando te vistas convenientemente.*
Julie: *¿Es por el vestido? ¿No será que tienes miedo de que alguien me insulte y te veas obligado a defenderme?*

Aquí reside la esencia melodramática del film: dado que el escenario del ataque sexual se descubre imposible, éste vira a un escenario que anuncia la muerte. Julie, esbozando una taimada sonrisa, le dice: "Demuestra, al menos, que eres un hombre en el rito del duelo". Y Preston acepta el reto: incapaz de hacerle frente, decide caminar junto a ella hacia la muerte.

El baile del Olimpo

Comienza la fiesta de sociedad más famosa del año: el baile del Olimpo, que significa "el luminoso": todo un ritual de paso a un nuevo ciclo vital: el matrimonio.

Abre la secuencia la imagen de los monarcas presidiendo el baile –inequívocos emblemas de la pareja consagrada por la ley– acompañados por las damas de honor y los pajes. Luego la orquesta, los encargados de pautar las inflexiones, propiamente melo-dramáticas, de esta ceremonia. Y en el centro irradiante de la sala…

… las doncellas de delicada blancura, vírgenes e inmaculadas, bailando con sus respectivos caballeros al son de la música: el blanco y el negro de sus respectivas vestimentas vela, por momentos, toda la imagen.

Ya lo apuntamos: la vestimenta de las muchachas anuncia (o es signo de) la primicia simbólica de su virginidad, pues el blanco no sólo es el color de la pureza sino también aquel en el que más visible se hace la mancha sangrienta[7] –mancha que cobra toda su intensidad en el momento del desfloramiento.

7 Véase GONZÁLEZ REQUENA, J.: «Escribir la diferencia» (2004), *op. cit.*, p. 21.

Los reyes, la banda y las parejas danzando: todo está ordenado, perfectamente reglado, hasta que llegan Preston y Julie. Ambos penetran lentamente en el emplazamiento sagrado, lo violan: adviene entonces la abominación.

A su paso todos les miran y les repelen; como si un germen turbador se hubiese introducido amenazando con trastornar el orden del mundo, unos y otros se apartan, les esquivan; comienza a soplar un viento de contaminación que habrá de alcanzar su paroxismo en la segunda parte del film, cuando llegue la enfermedad y la muerte.

Preston camina serio, erguido y amenazante, mientras que a Julie le asalta la duda: su insensato juego empieza a resultarle de lo más penoso, trata de apartarse, pero él ha decidido llegar hasta el final así que la coge y continúan avanzando hacia un lugar concreto: hacia Buck.

Tiene lugar, entonces, el enfrentamiento. A Buck le recorre un escalofrío al verles mientras que Preston está encendido, acalorado, comienza a subirle la fiebre.

Preston: *Una noche agradable, ¿verdad?*
Buck: *Muy agradable. Un poco fría.*
Preston: *¿Tú crees que hace frío? A mí no me lo parece. ¿Y a ti, Julie? A mí no me parece que haga frío. A la señorita Julie tampoco.*

Julie les mira con placer y temor encontrados, ¿"no tendrás miedo, recordemos que le instiló, a encarar la muerte"? Y Preston, efectivamente, no teme retarse con Buck, el hombre que sí la desea. Comienza la música. Buck, muy caballeroso, se retira –no hay duelo, pero más tarde lo habrá: un duelo también infundido por Julie en el que Buck morirá.

La catástrofe sobrevenida

Julie quiere irse del baile, abandonar, pero Preston se opone.

Julie: *Pres, quiero irme.*
Preston: *Aún no hemos bailado. ¿Bailamos?*
Julie: *No.*

A medida que van penetrando en la pista el resto de las parejas se retiran paulatinamente: las damas sin mácula se sienten amenazadas, nada más contagioso que la mancha sangrante en la que se ha convertido Julie; es preciso retirarse del foco infeccioso, evitar el contacto, todo posible contagio.

A un gesto de padecimiento de Julie le sigue un plano en el que el vestido ocupa la totalidad de la pantalla: una mancha roja, sexual, sangrante: un cuerpo que exhibiendo su propia sexualidad quedará sin desflorar[8].

8 Y tal es la paradoja que el film moviliza: Julie, vestida de prostituta, quedará virgen.

Julie mira a Preston suplicante, la invade un acerado dolor, accede a un sufrimiento que sólo para ella era inesperado[9]: tiembla, se hunde, sus ojos se empañan, le ruega que la suelte, que termine con ese suplicio. Pero él, con la mirada perdida, continúa bailando…

9 En el melodrama el espectador aguarda deseante lo que sabe inevitable: la irrupción del sufrimiento que lacerará al personaje, sufrimiento que sólo éste ignoraba. Véase GONZÁLEZ REQUENA, J.: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Eutopías/Film, Valencia, 1986.

Julie: *Pres, suéltame. Sácame de aquí.*

… petrificado en el acto que lleva a cabo.

Concluye así su ciego deslizamiento hacia la pérdida –pérdida que, en última instancia, el melodrama siempre pone en escena. Vuelven a casa, Preston la abandona, y allí queda ella, encerrada, esperando su regreso.

Camino a la muerte

Un año después estalla la fiebre amarilla y Preston vuelve. Al enterarse, Julie decide dar una fiesta para suplicarle que la perdone, pero ya es demasiado tarde: él se ha casado con una mujer del norte, Amy.

Julie se niega a aceptarlo, porque él, según dice, "siempre ha sido suyo, y si no puede tenerle…" No cabe duda: está dispuesta a hacer lo que sea, llegar hasta el final.

Julie: *¿Crees que dejaré que me quiten de en medio? Tengo que pensar, hacer planes, luchar. Pres es mío. Siempre ha sido mío. Si yo no puedo tenerle…*

Esa misma noche, después de cenar, Preston sale al jardín y le pica un mosquito; el veneno recorre su cuerpo –es, no cabe duda, el veneno de Julie, o de la propia Jezabel.

Adviene el caos, la enfermedad y la muerte: la fiebre se extiende incontrolablemente, miles de hombres corren alarmados, una hilera de carros conducen a los enfermos a la isla de Lazarette con los leprosos, donde no hay ninguna esperanza de sobrevivir.

Preston y el doctor Livingstone van a la ciudad, bajan al bar y allí Preston comienza a sudar, emerge aquella lunática mirada que ya vimos en el baile, cae al suelo. Tiene la fiebre, todos se apartan.

Gritos: *La fiebre. ¡Vámonos! Es la fiebre amarilla. Largo de aquí.*

La rima visual es evidente:

… el plano de la caída de Preston parece dibujar la falda del vestido de Julie, como si cayese bajo ese manto de sangre que gira y gira sin cesar: se desvanece a sus pies. Y si un resplandeciente cerco de mujeres se protegió entonces de ella, un sombrío cerco de hombres se protege ahora de él: el sexo y la muerte les excluyen: están aislados, apestados.

Al saberlo Julie corre hacia Preston, pero él ya sólo puede balbucir agonizante recuerdos de aquella fatídica noche en la que, ya lo advertimos, comenzó a subirle la fiebre.

Preston: *Sí… Sangre, sangre… Mi cabeza. Forma parte de… Recuerda… Blanco…*

Y observemos que justo cuando él nombra el blanco el rostro de Julie ennegrece: ella, ventilándole, se hace sombra: es la sombra de la muerte.

Sólo queda una posibilidad: acompañar a Preston a la isla de Lazarette, caminar definitivamente con él hacia la muerte –y ahí está, de nuevo, la noche, la luna y la muerte que desde el comienzo emanaba de esa ardiente mujer: *Jezabel*.

Julie finalmente arde con Preston, no en el tálamo, pero sí en el lecho de muerte.

Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos[1]

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ
Universidad de Colombia
Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura - IECO

The float of the Black and White Carnival

Abstract
In the context of the Andean popular Carnival of Blacks and Whites from the province of Nariño, in the South of Colombia, artists create and exhibit floats, monumental and ephemeral sculptures, that play the lead in the central part of the procession that takes place on the 6th of January, the day of the Three Wise Men. This procession lasts many hours and goes through the main streets of cities and towns while the crowd, throughout the journey of the float, "plays" and enjoys itself in the public squares, in the streets or on the balconies of the houses. People make themselves up with cosmetics of different colors, especially black, and these spectators spread streamers and talcum powder while dancing and drinking spirits. After giving a brief account of the origin and structure of this particular festivity, the paper describes and analyzes the allegorical texts in the light of both the testimonies of popular artists from Pasto's Carnival and the play between their bodies, the outward appearance displayed, and the imagination.

Key words: Andean Carnival. Half-castes. Narratives of Touch. Allegories. Works of Imagining.

Resumen
En el contexto del carnaval popular Andino de Negros y Blancos del departamento de Nariño, al sur de Colombia, los artistas crean y exponen carrozas o carros alegóricos, esculturas monumentales y efímeras que protagonizan el 6 de enero, día de reyes, como parte central del desfile que dura largas horas y que atraviesa las principales calles de ciudades y poblaciones, mientras la multitud en su recorrido "juega" y se divierte en las plazas públicas, en las calles o en los balcones de las residencias; la gente se pinta con cosméticos de diversos colores, especialmente negro, y esparcen sobre los espectadores serpentinas y talcos, al tiempo que bailan y beben licor. Seguido de una breve reseña sobre el origen y estructura de esta singular fiesta, se describen y analizan los textos alegóricos, a la luz de testimonios de artistas populares del carnaval de Pasto y del juego entre sus cuerpos, la materialidad empleada y la imaginación.

Palabras clave: Carnaval andino. Mestizaje. Relatos del tacto. Alegorías. Obras del imaginar.

De los saturnales al Carnaval del sur de Colombia

Los orígenes de esta fiesta popular Andina son muy antiguos, y tan universales como locales; sus comienzos y posterior desarrollo poseen ataduras de diverso orden, configurando un campo interdisciplinario prometedor para las ciencias sociales y humanas. Desde el

1 La 4ª reunión del Comité Intergubernamental de la Unesco para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial reunido en

mito de Saturno, dios de la agricultura asociado a Janus, el dios de la semillas, que reinaron en una época en la que los hombres eran iguales y había abundancia, pasando por los saturnales romanos, cuya fiesta comenzaba con un sacrificio y la libertad de esclavos por el tiempo en que duraban las fiestas que eran experimentadas "como un retorno efectivo y completo (aunque provisorio) al país de la edad de oro. Las tradiciones de las saturnales sobrevivieron en el carnaval de la Edad Media, que representó, con más plenitud y pureza que otras fiestas de la misma época, la idea de renovación universal"[2].

La llegada de los españoles a América fue definitiva para que se transportara el espíritu y forma de las fiestas medievales que, al contacto con la cultura ancestral indígena, tomó características especiales. No obstante, los rituales y fiestas indígenas americanas fueron perseguidas y ocultadas durante la conquista y parte de la colonia española, sin embargo lentamente resurgieron hasta constituir los carnavales que hoy se celebran. De igual forma, las luchas de liberación de los esclavos negros en Latinoamérica constituyen otro origen, fácil de adivinar en el carnaval de Negros y Blancos, cuyo recuerdo más cercano es haber logrado en 1807, según cuenta Neftalí Benavides, "un día de libertad" ante el Virreinato español de Popayán, en Colombia[3].

Desde entonces, con desiguales saltos históricos, la celebración de los negritos retornará enmascarada en una clase social que no era la original, pero que lentamente se apropiaba del legado en su jolgorio y esparcimiento, tal como lo describe en su crónica José de Castro en un periódico pastuso de 1887: "Paseábamos distraídos por el atrio de la Catedral (La iglesia Matriz de nuestros antepasados, hoy catedral de San Juan Bautista) el 5 del presente, mirando si sería verdad o tal vez mentira todo aquello. De improviso oímos voces animadas y distinguimos luego una numerosa partida de máscaras, disfrazados con bastante decencia y buen gusto y de una manera adecuada al papel que ellos habían escogido. Pues a seguirlos y nos fuimos detrás de la partida. (…) Una nube de pollos intrépidos, algunos pintados de negro el rostro, verdaderos piratas de corazones. Jóvenes bizarros con todo el ardor de su edad; alegres espirituales, galantes y decididores, y que cual tornasolados colibríes, buscan para picotear las más tiernas y delicadas flores. A fulgure el tempestate, liberanos Dominie! (…) Las máscaras y los negritos bailan y bromean, apuran sendas copas de Champaña, y rebosante de entusiasmo y alegría, salen y

Abu Dhabi (Emiratos Árabes Unidos), entre el 28 de septiembre y el 2 de octubre, anunció al mundo su decisión de incluir los Carnavales de Negros y Blancos del departamento de Nariño como patrimonio de la humanidad, junto con las procesiones de Semana Santa de Popayán, capital del departamento del Cauca, zona limítrofe con Nariño. Colombia ya había obtenido este reconocimiento con el Palenque de San Basilio (2006) y el Carnaval de Barranquilla (2008).

2 BAJTÍN, Mijail: *La cultura popular en la edad media y renacimiento. El contexto de François Rabeláis*. Barral editores. Barcelona. 1974. p.13.

3 Cf.: BENAVIDES, Rivera Neftali: *Punto de Kar A. Melo. Estampas de Pasto Antiguo*. 1983. Citado por ZARAMA VÁSQUEZ, Germán: *Sombras y Luces del Carnaval de Pasto*. Edición de autor, 1999, pp. 19-20. Neftali Benavides cuenta que el día para ejercer esa libertad fue el 5 de enero y se denominó "la fiesta de los negritos". Ante los acontecimientos de la independencia criolla de España (1810-1820), esta fiesta de negros desaparece, pero pronto es retomada por Pasto, población vecina de Popayán.

van a otra casa, a donde ya se había anunciado con una galante tarjeta para brindar la pinta"[4].

4 Cf. BENAVIDES, Rivera: *Punto de Kar A. Melo. Estampas iluminadas de los Carnavales de Pasto*. En *Programa de Carnaval de 1974*. Pasto, 1974., pp. 9 y 10.

Carnaval Andino de Negros y Blancos de Pasto

Este sincretismo cultural estructura el Carnaval de Negros y Blancos, tradición popular genuina que incorpora y rinde homenaje a las etnias indígena, negra y blanca. Por eso la historiadora nariñense Lydia Inés Muños Cordero habla de matrices ("madres") culturales, y ubica la matriz precolombina con sus ritualidades agrarias y cósmicas, fundamentalmente en torno a la siembra, maduración y cosecha del maíz para la zona andina; la matriz hispánica que aporta muchos elementos, tales como los instrumentos musicales (la chirimía), el teatro a través de los autos sacramentales, los "cuadros vivos", escenas y pastorelas, que terminarán configurando los "carros alegóricos" o carrozas que hoy conocemos y que constituyen la máxima expresión del arte popular del Carnaval de San Juan de Pasto; la matriz africana, con la incorporación de la etnia negra a la economía de América: sus fiestas, sus cantos complementados con danza, la oralidad, la pantomima, los cantos responsoriales, las

cuadrillas, grupos de gentes que animaban con su jolgorio el "juego de negritos", y las nuevas expresiones como forma de resistencia al colonialismo y como adaptación a las nuevas condiciones históricas[5].

Desde lo cultural el Carnaval desborda aun los referentes históricos, retomando su ritual y ceremonial y adaptándose a las condiciones regionales, "principalmente en su relación con el mestizaje cultural, lo que ha dado origen a nuevas consideraciones y debates sobre su razón de ser y sobre las especificidades de su práctica que lo hacen diferente de otras manifestaciones festivas"[6]. Teniendo en cuenta que los antecedentes y manifestaciones carnavalescas y festivas son bastante anteriores, el carnaval de negros y blancos en su sentido actual, comienza en Pasto en 1927, señalando los días 6 y 7 de enero como fechas de jolgorio popular, siendo el 7 el día principal. El 4 de enero de 1928 arriba "la familia Castañeda", imprimiendo en el carnaval el sentido de mestizaje que porta la cultura campesina. Para el año de 1929, el Carnaval de Pasto se celebra en los días 4, 5, y 6 de enero, cronograma muy parecido al actual. A partir de 1950 el carnaval se consolida con una dinámica estética, artística y sociocultural propia; las matrices mestizas y sincréticas cobran todo su sentido Andino[7].

5 MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés: *Memorias de espejos y de juegos. Historia de la fiesta y de los juegos del Carnaval Andino de San Juan de Pasto*. Ediciones EDINAR. 2007, pp. 61-80.

6 GONZÁLEZ PÉREZ, Marcos: *Carnestolendas y Carnavales en Santa Fe y Bogotá*. Intercultura. Bogotá. 2005. p. 21. Este autor observa que en algunos lugares (Nariño puede ser uno de ellos) el Carnaval crea una tradición y por consiguiente "es acogido como referencia permanente que repercute en las esferas de los económico y de lo social, logrando que éste no sea una improvisación sino una forma de vida". (Ibídem).

7 Cf. MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés: *op. cit.*, pp. 163-202.

Carnaval Andino de Ipiales.

Ipiales, 5 de enero.

A medida que se desarrolla e inserta dentro de la cultura popular nariñense, el carnaval de Negros y Blancos integra (absorbe) otras fiestas y celebraciones, hasta estructurar un macrotexto de características multiexpresivas e interdisciplinarias que inquieta a más de un investigador social[8]. Teniendo en cuenta los preparativos que cubren gran parte del año, el carnaval en la última década, se inicia el 28 de diciembre con el "por inocentes" o carnaval de agua (otrora carnaval de las flores) y la presentación de las reinas populares; siguen los "años viejos" el 31 de diciembre (desfile de carros alegóricos referidos al fin y comienzo de año), luego el día de la juventud, el 2 de enero, los colegios se toman las calles y el rock la plaza "La Pola" de Ipiales; le sigue "el carnaval de la frontera" (en Ipiales) y de la juventud (en Pasto), el 3 de enero. El carnavalito, la fiesta de los niños es el 4 de enero; se acrecienta el entusiasmo el 5 de enero día de Negros, entrada de las familias Ipial (Ipiales) y Castañeda (Pasto) emblemas colectivos que hacen su entrada en las ciudades acompañadas de comparsas multitudinarias, alegres y coloridas, y llega a su éxtasis el 6 de enero, día de Blancos y desfile mayor de trajes individuales y por parejas, comparsas, murgas, grupos de danzas y carrozas o carros alegóricos.

8 Una aproximación al macrotexto del carnaval desde la performance como campo de estudio interdisciplinar, se puede consultar en: GOYES NARVÁEZ, Julio César: *El performance del Carnaval*. En revista *Ómnibus*. Hipertexto, Home page: http://www.omnibus.com

Carnaval de Ipiales

Carnaval de Pasto

El desfile de Carrozas. El punto de ignición[9]

Una pregunta inicial es ¿por qué uno de los acontecimientos artísticos populares más elaborados y esperados del Carnaval son los carros alegóricos? Estos hacen su entrada triunfal el 6 de enero, "día de reyes", último día de la fiesta carnestoléndica. Estas carrozas acompañadas de jugadores carnavalescos cierran el largo desfile que dura más de seis horas, antecedido por disfraces, murgas, grupos de danzantes y comparsas. Los carros alegóricos son obras esculturales de gran tamaño, algunas monumentales, que han sido confeccionadas durante un período que va de tres a seis meses y en el cual participan familias enteras, amigos y vecinos. Son obras guiadas con experiencia, ingenio y persistencia por maestros del carnaval, algunos formados en escuelas de bellas artes, pero la mayoría en la escuela del carnaval o escuela de la vida, como ellos mismos afirman.

Se puede hablar de tres fases por las que atraviesa la creación de los carros alegóricos: fase de preproducción, ciclo largo o de preparación que puede durar seis o más meses; fase de producción, celebración, ritualización y performance, período que engloba el ciclo del carnaval propiamente dicho, va del 28 de diciembre al 6 de enero; y fase de posproducción, recepción, transformación y rediseño. El ciclo, de esta manera, se renueva.

Artistas que año tras año perfeccionan su técnica y enriquecen el carnaval a cambio de aplausos y vivas, como dice el Maestro Chicaiza, que

9 Se entiende como punto de ignición el sentido de una emoción singular que conmueve, un escozor que tiene lugar en lo que a simple vista no se entiende. Ver: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: «CasaBlanca: la cifra de Edipo». En *Trama y Fondo*. No. 7, noviembre de 1999. pp.9-30. «Los ritos y la sociedad del espejo», entrevista a Jesús González Requena por JulIo César GOYES. En *Ómnibus*, No. 28, año V, septiembre 2009. http://www.omni-bus.com/

lleva casi 50 años participando, y para el que "es una satisfacción más que todo interna, cuando se forma esa idea y el 6 de enero se siente como si expandiera eso, como si flotara, como si fuera el alma que flotara en el aire"[10]. Para el Maestro Humberto Erazo, experimentado carrocero, los aplausos son la compensación a su esfuerzo, "pues uno como artista y como cultor del carnaval se siente orgulloso cuando lo aplauden, es el estímulo más grande que tiene uno, porque, dese cuenta, que una carroza se demora tres a cuatro meses en la elaboración y el trabajo y la exposición al público apenas son de seis horas". De igual forma el Maestro Roberto Otero, uno de los más jóvenes, formula un acto comunicativo recíproco entre el público y los artistas del carnaval, "los aplausos hacen que uno se esmere e investigue", dice.

10 Este testimonio y los que se han seleccionado para lo que sigue, hacen parte de entrevistas a artistas del carnaval, de las cuales 9 aparecen en el audiovisual *Carros Alegóricos* (52 min.), una coproducción de la Universidad Nacional de Colombia (IECO-Quinde), la Universidad del Cauca (GICEA) y el Fondo Mixto de Cultura de Nariño, producido por Javier Tobar y dirigido por Julio César Goyes, 2009. Cabe anotar que los artistas de *Carros Alegóricos* son numerosos, la mayoría están asociados a ASOARCA; aquí se citan algunos de los que participaron en el carnaval del 2009.

La entereza y creatividad se reflejan en estas carrozas hechas con sacrificio, ansiosamente esperadas e intuidas por los espectadores-jugadores, pues el recuerdo del año anterior les hace imaginar (desear) lo que ese día acontece o puede acontecer. La pregunta del inicio vuelve a tener un nuevo sentido aquí: ¿Por qué el suspenso se configura con mayor intensidad en este fragmento (texto) del desfile que, a su vez, es un fragmento del carnaval (macrotexto)? La gente de todas las edades y géneros (jugadores, visitantes, vendedores y curiosos), se ubican desde la noche anterior tomando posesión en la senda por donde pasa el desfile; amanecen a sus orillas con el propósito de asegurar un lugar privilegiado –tan cerca como se pueda– para vivir el carnaval y apreciar sus dones artísticos, pues "los espectadores no asisten al carnaval, sino que *lo viven*, ya que el carnaval está hecho *para todo el pueblo*. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera *espacial*"[11]. Esta es su marca distintiva con respecto a otras fiestas y carnavales, el de Negros y Blancos es auténticamente popular, como observa Michel Vovelle, asociado con la conciencia colectiva que aspira a unificarse, pero que también pone en escena sus conflictos[12]. Ahora bien, desde el punto de vista de los sujetos festivos, estos conflictos pueden sanar como un acto de reconciliación, a la manera como se dona en El Carnaval del Perdón entre los kamëntsá, Valle de Sibundoy, Putumayo, región limítrofe con Nariño. Sin el perdón "la fiesta no tendría la alegría que ordenó el mito, es decir, la fiesta no tendría el festejo comunicativo que presupone toda alegría colectiva"[13].

11 BAJTÍN Mijail: *La cultura popular en la edad media y renacimiento. El contexto de François Rabeláis*. Barral editores, Barcelona, 1974, p.13.

12 VOVELLE, Michel: *De la sociedad tradicional al estado Moderno: La metamorfosis de la fiesta en Francia*. Ponencia en Encuentro Internacional sobre estudios de Fiesta. Bogotá. Noviembre 1997. En *Fiesta y Nación en Colombia*. Editorial Cooperativa Magisterio. Bogotá, 1998.

13 TOBAR, Javier y GÓMEZ, Herinaldy: *Perdón, violencia y disidencia*. Editorial Universidad del Cauca. Popayán. 2004. p. 53 Falta estudiar las soterradas tramas entre "el carnaval del perdón", los carnavales de dios" o el "día de la fiesta del maíz o la alegría" y el carnaval Andino de Negros y Blancos.

Además de ser una manifestación popular, el carnaval de Negros y Blancos se impone como un acto artístico auténtico que sobresale en la zona Andina y en Colombia, pues no hay carro alegórico que contenga su fuerza expresiva, su intención estética, su aspiración alegórica. De esto, justamente, se habla enseguida.

Relatos del tacto

El trabajo con la materia, es decir con los materiales, es lo que distingue en primera instancia a un maestro de otro, un carro alegórico de otro. Si unos utilizan el modelado tradicional en barro, revestido de capas de papel con engrudo, yeso o encolado, otros usan materiales livianos y sintéticos como el icopor o la espuma, de igual forma lo recubren de papel o de yeso; otros, en cambio, alejándose del papel buscan un acabado que proporcione resistencia a la intemperie, entonces procesan la fibra de vidrio para esculpir figuras de gran tamaño. No faltan los que mezclan todas estas técnicas, dependiendo de la necesidad creativa que los convoca. Las estructuras de "los monigotes" se hacen en madera y/o hierro, con el empleo de poleas y riendas, o utilizan mecanismos eléctricos que dan movimiento a las figuras alegóricas que montan en sus carros.

Los talleres de los maestros son espacios singulares, la mayoría familiares, tan amplios como sus carros alegóricos; repletos de materiales y de figuras del pasado que constituyen una especie de cementerio del carnaval. En ese aparente desorden pleno de afecto y humildad, luchan por expresar su interioridad. Como dice el maestro Diego Caicedo –al comparar el carnaval con una fruta en donde el 6 de enero se ve sólo la cáscara, el terminado–, esos sentimientos que son el "verdadero jugo de este fruto está aquí en los talleres", por eso "aquí se queda el alma de cada uno de nosotros".

El primer escultor

Los Maestros del Carnaval a medida que construyen con sus manos figuras, bastidores y adornos para las carrozas traman un relato que respalda su hacer y argumenta su técnica creativa. El Maestro José Ignacio Chicaiza, uno de los más viejos y respetados artesanos vivos del carnaval, relata el origen de su oficio como un don divino, leyendo a su manera el pasaje bíblico: "Yo creo que el primer escultor fue Dios cuando hizo a

Adán de barro, él fue el primer escultor y yo creo que esa es la tendencia nuestra a imitarlo tal vez a él, trabajando la arcilla, o aún cuando hoy hay muchos materiales que se pueden trabajar en el carnaval (…) para mí modelar es sacar el alma, sacar el corazón para demostrar lo que uno pude hacer y puede demostrar lo que es nuestro departamento, lo que es nuestras raíces, lo que es nuestro mestizaje". Las palabras del maestro Chicaiza –heredero directo del desaparecido maestro Alfonso Zambrano–, hacen eco de quien constituye para al arte carnavalesco modelo por excelencia y referencia obligada. El maestro Zambrano recuperó los motivos autóctonos, diseñó los primeros movimientos mecánicos; su testimonio acentúa en el alma y el amor que poseen los artesanos por la tierra de origen: "Los artesanos somos amantes verdaderos de la tierra. Creo que el carnaval es la fiesta del amor por ella (…). No estaba bien cuando se pensaba en mostrar solamente cuadros de otras partes: Europa, Asia, África, mientras cerrábamos los ojos ante el medio en el que vivíamos. Uno no es de allá. Uno es de acá. Uno debe modelar siempre lo que está palpando, oliendo, oyendo y viviendo: lo que está soñando y amando. El sentir de donde está viviendo"[14].

Maestro José Ignacio Chicaiza. Vírgenes del Sol.

14 MUÑOZ CORDERO, Lydia Inés: *op. cit.*, Proemio.

Se puede concluir que el modelado en barro es la más antigua y prestigiosa técnica de los maestros creadores de Carros Alegóricos; no obstante, además del reenvío mítico-religioso y el acento etnocultural que hacen los Maestro Zambrano y Chicaiza, hay una apropiación particular del arte como modo para acontecer la vida y tramarla a la tierra, al pueblo, al inconsciente. No es acaso eso ¿lo que evoca la mano siniestra que se abre y cierra, mientras el curaca, taita o indígena visionario toca su flauta y bailan al son mujeres multicolores que, según la leyenda inca "vírgenes del sol", serán sacrificadas en homenaje a los dioses? El retorno de lo que estaba escondido y pulsa en el subconsciente colectivo, lo expone en su obra el artista del carnaval que, además, queda representado también en la mano y su goce; él mismo va a un lado dirigiendo la escena.

El Maestro Raúl Ordóñez, más joven que los anteriores, situándose desde la enunciación colectiva de taller, subraya: "hay un placer estético y también sensorial al trabajar con el barro, en esta forma es una caricia con la tierra en donde todos estos personajes que están surgiendo del barro forman parte de nuestro interior, de nuestro propio Yo, pero que también en el fondo le pertenecen como al mundo, como a la comunidad, al pueblo." Lo dicho, el artista popular en un médium, chivo expiatorio de la multitud, sacerdote secular o chamán que carga con la culpa y que busca redención colectiva con su obra. Su yo es, en realidad, nosotros.

Las fuerzas encontradas

A esta altura ya se pueden leer las fuerzas encontradas, por un lado, la celebración pagana, subversiva de toda norma y toda ley, la exposición

excesiva del cuerpo y los sentidos, algo muy cercano a lo que Mijail Bajtín denominó como "realismo grotesco": degradación de lo sublime, materialización del mundo por la risa. Y por otro, la sublimación del acto creador del artista que es capaz de situarse por encima del pueblo, representándolo. Mucho de tragicomedia barroca hay en todo esto, de topografía, sin duda: "Lo "alto" es el cielo; lo "bajo" es la tierra; la tierra es el principio de absorción (la tumba y el vientre), y a la vez de nacimiento y resurrección (el seno materno)"[15]. El cuerpo, entonces, en su relación cósmica tendría igual equivalencia: la cabeza representa lo alto y los órganos genitales, el vientre y el trasero, lo bajo. De suerte que el carnaval rebaja, acerca a la tierra, degrada predisponiendo la comunicación con el cuerpo y con una parte en especial, la inferior (vientre y órganos genitales), y en consecuencia con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la comida y la satisfacción de las necesidades primarias.

15 BAJTÍN, Mijail: *op. cit.*, p. 25.

Maestros de Carros Alegóricos. Talleres del carnaval en Pasto.

Qué otra cosa puede significar moldear con el barro que no sea adorar la tierra, descubrir sus secretos. Pero, si la tierra como vientre cósmico representa la absorción y la resurrección, al manipular el barro con las manos y luego darle forma, hay simbolización temporal del mundo que, por el acto creativo, el artista ordena y entrega una obra alegórica al pueblo, es decir, una obra espejo, una fantasmagoría efímera.

El Maestro Diego Caicedo, joven trabajador del carnaval pero con larga experiencia, vive una transición en la apropiación y empleo de los

materiales, es capaz de visualizar una innovación al interior mismo de lo tradicional; sin embargo, cuestiona la utilización de materiales nuevos; su relato permite leer esa resistencia: "…me veo en la necesidad de empezar a trabajar con mis hermanos la guadua o el juco... atendiendo de pronto un consejo del maestro Alfonso Zambrano, que decía que los temas de aquella época eran muy regionales y que las temáticas se las conseguía en los mercados, en los pueblos; mi hermano Gilberto lo que encontró en el mercado no fue de pronto el tema, sino el estilo de trabajo, o sea la técnica, porque mira cómo el juco ya entrelazado empieza a formarse una canasta y esa canasta resiste tantas cosas, resiste el mercado completo (…) Empezamos a crear un estilo de formas, un estilo ya de estructuras y se trabajaba el engrudo, entonces se empieza a tomar estos elementos sin meterme tanto a lo sintético, aquí es muy escaso, muy poco lo que se mira de los materiales nuevos, siempre se ha trabajado con el tradicional que es la harina, inclusive más que la misma cola y el yeso, porque es lo que más da forma".

Tradición e innovación

Acaso esta ambigüedad esencial, este oxímoron de mantener lo viejo y desear lo nuevo ¿es la experiencia que esperan las gentes que viven el carnaval el seis de enero? Los criterios y modos de pensar de otros artistas del carnaval arrojan contrastes que pueden contestar a esa pregunta. Si bien todos los maestros referencian el barro por su tradición o por el valor que tiene para esculpir, muchos optan por trabajar con técnicas producidas por la industria, tales como el icopor y la fibra de vidrio. Hay muchos elementos de la modernidad que se traman con la tradición, pues el carnaval es también un territorio cultural para innovar sin perder la mirada ancestral. Para Roberto Otero, uno de los maestros carroceros más importantes, el legado de la tradición siempre va a estar allí, lo que le da identidad es la concepción que se tiene del trabajo, de su estilo, por ello considera que su familia ha comenzado a formar una escuela. Para él, pese a que en la región hay virtuosismo en el modelado en barro, éste al recubrirlo hasta con ocho capas de papel pierde la nitidez del modelado, el icopor en cambio no necesita sino dos capas y así aligera el peso. Esta es la razón para "dar a conocer este nuevo material, una nueva manera de trabajarlo", pero advierte que "lógicamente al recurrir a elementos nuevos la estructura cambia en cuanto a los elementos de la conformación, por ejemplo si antes se necesitaba de estructuras en hierro, estructuras en madera bastante voluminosas, de bastante consideración, ahora son muy ligeras"; no obstante, la factura es de alta calidad.

De la misma forma, para Julio Jaramillo, mecánico y latonero de oficio, maestro experimentado e innovador en el empleo de materiales y en el diseño de movimiento de las figuras, los nuevos materiales perfeccionan el acabado y, además, solucionan problemas de resistencia. "La fibra de vidrio –dice– es un elemento que comenzamos a integrarlo a las figuras del carnaval de Pasto, debido a que en época de carnaval llueve y las figuras solamente en papel, yo miraba que a los compañeros se les doblaban, se quebraban, entonces miré que la fibra de vidrio nos da la posibilidad de aguantar el agua, nos da la posibilidad de no colocar hierro, sino con la misma fibra hacer estructuras."

Como el Maestro Otero, Jaramillo se aleja del contacto con el barro, del homenaje a la tierra en el sentido táctil y encuentra como mediación de un material innovador, otra ofrenda, esta vez a la acción práctica y eficaz de la tecnología moderna. Sin embargo, este gesto es irónico o mejor, alegórico, puesto que la cosa perderá su significado primario y ganará otros. La industria trata el material como útil para la vida y el consumo diario, en cambio en el carnaval éste mismo elemento se pone al servicio del arte popular, de la contemplación y el gusto; lo que allá es perdurable, acá es efímero; no obstante, hay una leve diferencia con la técnica de modelado en barro, cuya figuras sufren deterioro casi inmediato, si bien la fibra de vidrio las vuelve resistentes, lo efímero de esas obras comienza a perder esencia. El sentido demiúrgico del acto creador pasa a ser diseño y cálculo, quizá por ello, esta técnica involucra temas prácticos o, como dice uno de ellos, "nos gusta trabajar más con lo de la vida real".

Acaso esta ambigüedad esencial, este oxímoron que mantiene lo viejo al tiempo que busca lo nuevo, este desear ver algo distinto sabiendo que envuelve lo mismo ¿es lo que esperan las gentes que viven el carnaval el seis de enero? Contestemos con el maestro Sigifredo Narváez, el más viejo de todos los artistas carroceros cuando se le pregunta por la relación entre la forma cómo realiza su carro alegórico y el motivo que porta: "El pinocho es lo tradicional, que un señor quería tener un hijo y no lo logró hasta que como era carpintero lo tallaba, yo así tuve mis hijos y los formé en barro y les echaba papel para ver si así seguían la tradición del papá, tanto bregué, tanto hice y lo logré".

En los relatos del tacto se lee un intento "abismal" por conservan la tradición como una forma de no olvidar el pasado, pero al mismo tiempo se cifra el ansia de asumir la innovación, triunfo y angustia, sin duda. Los artistas populares se someten al acto lúdico y bajo de tocar (manipu-

lar) la tierra, es verdad, más es desde ese magma amorfo y dionisiaco que ordenan el mundo en alegorías; su lucha, entonces, es no dejarse vencer por el caos del barro y los materiales industriales. Acto ético y estético que modela, refigura y esculpe, hasta lograr crear una obra monumental que muere y renace cada año, dimensión simbólica de su propio mundo interior. El acto ritual de reducir a cenizas su obra después del carnaval, remarca sin lugar a dudas, lo efímero de la vida. Es esto lo que comparten al pueblo en un gesto de dignidad y fortaleza. Ante esto sólo los aplausos y los no menos conmovedores silencios.

Obras del imaginar

En su estudio sobre los orígenes del drama barroco alemán, Walter Benjamin, observó cómo el clasicismo y el romanticismo tuvieron una postura crítica frente a la alegoría, considerándola inferior al símbolo, "una técnica gratuita de producción de imágenes"[16], una especie de arrojemos al aire objetos a ver qué forman cuando caigan al suelo. Fondo oscuro y transitorio fue lo alegórico, sobre lo que brillaba la luz de lo simbólico, de lo inmutable. Lo que yace en el fondo es una concepción del tiempo. Si el símbolo se presenta como igual a sí mismo, como unitario en la medida que compacta lo sensible con lo suprasensible, la omnipotencia del presente eterno, la alegoría acompaña el suceder del tiempo, se percata de la transitoriedad, de la brevedad, de lo efímero, por eso hurga en lo que queda del pasado, en las ruinas y lo decadente. Si en lo simbólico hay redención, en la alegoría hay destrucción, culpa, no es posible salvación alguna, a no ser como redención pasajera, por ejemplo en el carnaval y el arte popular que crea Carros Alegóricos, de allí su repetición año tras año, experiencia que Susan Buck-Morss releyendo a Benjamín vía Baudelaire, llama "el shock de lo nuevo y su incesante repetición"[17].

16 BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*. Ed: Taurus. Madrid. 1990, p. 155.

17 BUCK-MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada*. Ed: Visor. Madrid, 1995, p. 217.

Para Walter Benjamin la alegoría nunca fue menos que el símbolo; la tradición occidental vía Descartes-Platón siempre tuvo reservas hacia la imaginación, una suprema desconfianza a la imagen; es fácil comprender por qué la precaria atención a la cultura popular y al carnaval cuya acción creadora se da a través de imágenes. Este desprestigio de la imagen construyó prejuicios frente a su práctica y su uso: o son portadoras de realidad o son mentira. Lo cierto es que la experiencia audiovisual, a través de la fotografía y luego del cine, cuando volvió a re-presentar la ciudad y con ella la cultura popular en su compleja relación con lo masivo, cambió

la concepción hegemónica en el discurso de la crítica que reducía la imagen a mera instrumentalidad, poniendo la atención en los nuevos regímenes del percibir y del expresar. De allí que la experiencia audiovisual del Carnaval y con ella la creación de Carros Alegóricos, es un acontecimiento artístico, entre otras razones, porque lo estético cobija no sólo al arte clásico sino a todas las formas de lo sensible.

Los maestros del carnaval al tiempo que construyen artefactos con las manos, relatan lo que hacen e imaginan sus obras: un saber-hacer y un hacer-saber, pero además, un saber estar en el mundo. Hablando desde espacios insondables, oníricos, subjetivos e inconscientes, construyen un relato barroco –recargado de materiales, cuerpos imaginales y significados–, una dimensión alegórica que transporta el sentido como dialogía o plurivocidad, pues son sujetos que sufren el desgarro que resulta de enfrentar lo local a lo global, en una sociedad que produce para el mercado. Sus preocupaciones temáticas tan míticas y humanas, tan sociales como científicas, soportan las estructuras invisibles de sus imaginarios alegóricos tradicionales como "otro discurso" que es preciso leer, para encontrar de forma moderna el "discurso del Otro", el lenguaje del inconsciente, la escritura del deseo colectivo. Esto significa que los Carros Alegóricos se constituyen mediante la práctica de la lectura y la contemplación como textos e imágenes, es decir como escritura, "pues la lectura alegórica –no su exégesis erudita y ordenada tipológicamente o regulada de modo lógico-sistemático– permite que las imágenes o los textos se vuelvan escritura, una escritura de la que el sujeto se haga responsable"[18].

18 WEIGEL, Sigrid: *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós, Barcelona, 1999, p. 178.

La pachamama

La Pachamama. Familia Jaramillo.

Andrés Jaramillo, hijo del maestro Julio Jaramillo, quien diseñó la carroza "La pachamama" y que resultó ganadora el pasado 6 de enero

(2009), relata su motivo concentrándose en el mensaje: "Una de las figuras principales es esta cara, una cara de una mujer, representa la tierra. El tema de este año es sobre el calentamiento global; es un tema actual y nosotros lo quisimos acoplar al carnaval, buscamos la mejor alternativa y miramos que debíamos hacer una cara. ¿Por qué una mujer?, porque la tierra en sí es la mamá de todos, la que nos da de comer y como siempre la mujer es la que ha dado vida, por eso la hicimos como todo el mundo la conoce, la famosa pacha-mama."

Demasiado abstracto para que todo el mundo conozca "la famosa Pachamama" y sepa de qué se trata, aunque la cara zoomorfa de la mujer algo de extrañeza causa en los espectadores. No obstante la estética naturalista, es otra la atracción y la experiencia. Es cierto que su tema evoca el mito quechua y aimara de la "Pachamama", deidad cotidiana que actúa por presencia y con la cual se dialoga permanentemente, ya sea para pedir alimento o disculparse por las faltas cometidas en contra de la tierra y todo lo que ella provee. Más protectora y proveedora que creadora, esta divinidad posee también su faz negativa; si no se la provee de ofrendas provoca enfermedades y castiga con catástrofes. El Carro Alegórico de la Familia Jaramillo intenta concientizar sobre el abuso del hombre con las riquezas que proporciona la tierra, por ello la diosa llora transmutada ya en tigre (arriba), ya en Cóndor (abajo), y en su lomo-loma del león enorme que va en la parte posterior, va montado un indígena de grandes proporciones; curiosa inversión topográfica para estos animales totémicos de la región, casi extinguidos: el uno guardián extraordinario de las alturas andinas, figura emblemática del escudo nacional; el otro, guardián espiritual de la selva en las frondas de la conversión chamánica, último escalón en la toma sagrada de yagé; más sólo se habla de la "cara de una mujer" que alegoriza la tierra, mamá de la humanidad que va delante, nada se dice del león que va detrás, como configurando un triángulo, en cuyo centro está la cara de una mujer que llora. Quizás la ubicación de las figuras no es sino otra solución a la estructura de la carroza, pero el texto no escapa a una lectura de los emblemas ubicados en torno a la cara de la mujer: Ley, contemplación y sigilo. El dispositivo que motiva la idea junto a los materiales que agencian lo estético, propician mas que una toma de conciencia sobre el calentamiento global, el mito local de La Pachamama, sin embargo éste queda oculto en la admiración a la técnica de fibra de vidrio y a los movimientos eléctricos, a su conmovedora belleza, a su equilibrado color y acabado luminoso.

"Primero fue el sueño y luego la investigación"

Maestro Hugo Moncayo.
Guardián del fuego.

Uno de los maestros más jóvenes y destacados artistas del carnaval, Hugo Moncayo, continúa trabajando con la técnica tradicional del modelado en barro; cuenta que su motivo, "el guardián del fuego", se debió a un sueño "donde se miraba un pájaro con una cola multicolor que estaba como volando con un trasfondo del volcán, como con la vista que tenemos desde esta casa, con un atardecer como un ocaso y habían dos pájaros que los seguían; en el sueño yo quería mirar la figura de enfrente que era como la que me llamaba más la atención por sus colores, pero era como si se me corría la cámara y me enfocaba sólo los dos pájaros de atrás que eran como una especie de halcones o como unos gavilanes, como los que se saben venir a comer las tórtolas aquí al árbol de pino".

Los imaginarios que involucra en su Carro Alegórico tienen que ver con diferentes sucesos, ente ellos, con la activación del volcán Galeras desde hace varios años, guardián de la ciudad de Pasto. Resignados a una explosión de grandes proporciones, los habitantes conviven con su rugido de pantera o puma ancestral; más allá del temor, la gente, en su mayoría campesinos, consideran al Galeras como su protector y guía espiritual, y pese a que las unidades de socorro previenen con la evacuación, los habitantes de la zona aledaña al volcán no se mueven.

Tanto la cola del pájaro multicolor (que se aproxima a la imagen del pájaro de fuego de los cuentos rusos: maravilla y maldición) como el puma ancestral, reenvía al acto chamánico y al mito latinoamericano de la creación: muerte y resurrección. Como se puede leer en el testimonio, el maestro Moncayo no logra en el sueño ver al pájaro multicolor, "era como si se me corría la cámara", dice; en cambio focaliza halcones y gavilanes, pájaros locales que sobrevuelan el volcán Galeras y la casa donde el artista habita, a las afueras de Pasto, arriba de una loma asenta-

da sobre una cantera de barro. De hecho el pájaro multicolor o de fuego en la mitología, hizo parte de la composición (detrás de la figura central) irradiando todo su color y movimiento en los bastidores de la carroza, imágenes de rostros blancos y negros que irradian llamas multicolores. El pájaro de fuego alegoriza la belleza y la vanidad, en el pavo real por ejemplo, o es el quinde (colibrí) civilizatorio que dona el fuego a los Jíbaros, comunidad indígena del Ecuador. Tal como poliniza las flores, el quinde mensajero del fuego, conecta los inframundos con los supramundos en las frondas de lo imaginario. El mito universal de Prometeo en su versión criolla está convocado; quien cuida el fuego de los dioses un día lo roba para entregarlo a los que no lo tienen, los humanos, aunque dicho sea de paso, si ese fuego lo entrega el volcán, otro relato sería. Los pájaros que acompañan el motivo central y que son locales, guardan debajo del pico un rostro de mujer.

Maestro Hugo Moncayo. Guardián del fuego.

Vale la pena señalar que tanto "La pachamama" (maestro Jaramillo), "vírgenes del sol" (maestro Chicaiza) y el "Guardián del fuego" (maestro Moncayo), son carros alegóricos que se identifican en el empleo de motivos similares, no así en el punto de vista, la técnica y la composición. Comparten la madre tierra, el elemento zoomorfo y el indígena que trepado en los lomos o ubicado en la parte más alta oficia y dirige la escena, parece controlar o desbordar la furia de los animales-humanos. Desde luego que en el "Guardián del fuego" –y en "vírgenes del sol" por su mano inquietante–, el sujeto experimenta una cercanía escalofriante entre el ser y el significar de la imagen, sufre una experiencia que no está en "la pachamama" por bien acabada y preciosa que parezca. En "El Guardián del fuego" la personificación del volcán Galeras –uno de los más activos del mundo– se da a través de una máscara con ojos enormes y de la traslación de su fuerza y rugido a la pantera o puma negro, animal que encarna los saberes del chamán, curandero y guía, que en su versión de hechicero posee la capacidad de transformarse en felino y andar por la tierra cuidando o devorando, según sea el contexto del mito en

Latinoamérica. No hay que olvidar que el chamán es un intermediario entre los hombres y los dioses o espíritus, así como el artista del carnaval media entre la cultura y el pueblo.

Sorpresa Andina y el Arlequín

Sorpresa Andina. Maestro Diego Caicedo.

El Arlequín. Maestro Felipe Erazo.

Entre los carros alegóricos y su significado, hay una distancia como huella de recuerdos que en el procedimiento de construcción alegórico son constantemente ocultados y recubiertos como capas de papel en el barro, a veces tienden a esquematizarse como un saber fijado que los maestros del carnaval reverencian como emblema: imagen y signo, al tiempo. Este es el caso de dos artistas de larga trayectoria en el carnaval de Negros y Blancos. El maestro Diego Caicedo, cuya tradición es la caricatura –hipérbole, ternura y picardía–, relata su imaginario como "Sorpresa Andina", composición con la cual desea rendir un homenaje a la ciudad y al mismo carnaval: "adelante pues tiene que ir Pericles Carna-

val, que es un personaje que así se lo repita todos los años, éste es un icono que ojalá nunca falte en cada carroza, así sea en las camisetas, en los bastidores, en alguna parte, porque éste se lo tiene que adoptar como uno de los símbolos de nuestro carnaval; entonces, lo estoy poniendo en una parte gigantesca adelante y él es el que abre unas letras de dos metros cada una de la palabra Andina, él abre su mano y mueve las letras. Cuando las letras abren, en la parte de adentro, se muestran imágenes como otro símbolo del carnaval que es Alfonso Zambrano, él va pintando con aerografía en la parte interna. También esta Pedro Bombo, quien acompañaba las festividades de nuestro carnaval; acompañaba la fiesta de los pueblos, y en el centro donde se abren las letras aparece la Virgen de las Mercedes como dedicándosela a un pueblo religioso. En la parte de atrás aparece una Guaneña[19] de un tamaño de 3 metros que se levanta y en su mano lleva una iglesia y en la mano izquierda ésta lleva un antifaz como símbolo de nuestra idiosincrasia; devoción y fiesta es más o menos lo que quiero presentar".

19 Campesina de la región andina nariñense, de carácter recio, voluntariosa e independiente.

Las figuras emblemáticas de la fiesta del sur, la insistencia en la tradición, y pese a la risa que habita en sus figuras está lo serio de sus símbolos: devoción y fiesta. Esta ambigüedad entre lo transitorio y lo perenne cobija la experiencia de abandono y reconciliación, de culpa y redención. Por eso la conciencia de que es preciso repetir, volver a hacer, lo nuevo finalmente es lo viejo, toda innovación no es más que una fantasmagoría, una eterna repetición de lo mismo, como lo filosofó Nietzsche y poetizó Baudelaire, a partir del mito del eterno retorno[20].

20 Para Walter Benjamin la diferencia entre los dos reside en que Baudelaire no es pesimista aunque su crítica a la modernidad haya caído en la resignación. De cualquier modo, hay una pérdida política en el empleo de la alegoría barroca, porque "la atracción del eterno retorno los atrapa en un círculo mágico". BUCK–MORSS, Susan: *Dialéctica de la mirada. op. cit.*, p.125.

De igual forma, en el imaginario de la carroza del maestro Felipe Erazo, "Arlequín, un cuento sin fin", la alegoría se carga de sentido al burlar la seriedad efímera de la vida. Al volver sobre la fantasía y la risa eufemiza la conciencia de la muerte construyendo la alegoría de un estado propiamente carnavalesco, corporal, vulgar y materialista; al tiempo construye un relato de fantasía, un cuento de hadas degradado como simple escape y alegría, justo en el acontecer de un mundo que ya no cree en ellas: "en le época de los reyes a él lo invitaban a las castillos para que divirtiera los reyes y al mismo tiempo se burlaba de ello, y el arlequín en sí es una persona, no como es, es un elemento que es base fundamental del teatro, sea como sea, por eso se le llama arlequín un cuento sin fin, porque el arlequín nunca va a morir (…) estamos trabajando con el cuento de la fantasía, del castillo, de los duendes, de las hadas, entonces ya en conjunto la carroza se la podrá apreciar".

La Caja de Pandora

Caja de Pandora. Maestro Raúl Ordóñez.

El mundo imaginario del carnaval permite la oportunidad de cambiar los roles, la máscara y el maquillaje dejan salir ese otro interior que se agazapa en el inconsciente. Reactiva la identidad comunitaria, fortalece y replica burlonamente el sistema social, se constituye como una válvula de escape, una liberación episódica de tensiones, mediante la cual se logra garantizar la estabilidad social. Esta expresión popular unida al teatro callejero, a la danza folclórica, a la escultura vanguardista, a la poesía y narración oral, constituye una alternativa estético-cultural frente a los espectáculos estériles. Sin embargo, algunos sectores sociales siguen mirando de manera despectiva a estas manifestaciones populares, sin valorar su ética, su crítica y elaborada estética popular, que va más allá de la cultura de masas.

El lenguaje no convencional del carnaval inserta los juegos de máscaras, los movimientos y apetencias del cuerpo, los gestos libres, las escenas improvisadas y múltiples, las escenografías sugerentes, las planimetrías sorpresivas. El carnaval expresa las excentricidades psicosociales; la fusión en oxímoron entre los sagrado y lo profano, lo sublime y lo grotesco, la sabiduría y la "tontería", profana y parodia comportamientos, formas de pensar, de actuar y de sentir, en el orden sexual, religioso, social e

íntimo del ser humano. Un espacio antes que "real" y "ceremonioso", poetizado e imaginado, vívido y proyectado como gesto hiperbólico y surreal, como apunta el maestro Raúl Ordóñez al señalar que tal vez "el carnaval es nuestra vanguardia" porque "es la afirmación de que otros mundos son posibles". Su compromiso ético cuestiona los motivos realistas del costumbrismo, por eso apela al mito universal para consolidar un mensaje de crítica social que involucra lo nacional en lo local.

Con la Caja de Pandora –relata el Maestro Ordóñez– "estamos representando una parte pequeñita de la realidad, pero mirando desde el punto de vista del arte, pensamos que esta Caja de Pandora es todo lo malo que se ha destapado aquí en Colombia, y nosotros pensamos que todo en este mundo tan terrible que ha pasado en Colombia, esa Caja de Pandora que se ha abierto, debe cambiar porque aún conservamos la esperanza, que en últimas es lo último que se pierde, como dice ese viejo refrán, ese viejo adagio". Las imágenes que transporta este carro alegórico son deformes y estrambóticas, acabadas en texturas rugosas y colores psicodélicos que recuerdan las imágenes hippies. Dos calaveras cuelgan a lado y lado de los bastidores, en el centro se eleva la figura de una mujer desnuda que muestra lascivamente sus pechos y deja ver sus dientes con manifestación de su goce. Ya lo decía Walter Benjamin, lo hemos citado en otro lado, "mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la decadencia, el rostro transformado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría las facies hipocrática de la historia se ofrece a los ojos del observador como un pasaje primordial petrificado. Todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido, se plasma en un rostro o, mejor dicho: una calavera"[21]. Calavera que se agazapa a los lados, pero que está en la carcajada de la mujer y en el goce de su cuerpo.

21 BENJAMIN, Walter. ***El origen del drama barroco alemán. Op. Cit.*** **p, 159.**

Evolución y creación, esa es la cuestión

El último maestro convocado es Carlos Insuasty, joven pero experimentado artista popular. Se ha dejado al final por la sugerente alegoría que porta su carroza: la creación y la evolución. Apoyado en la historia y los materiales industriales, el maestro Insuasty levanta la figura de un mono más de 32 metros, inaugurando sin duda, la etapa monumental del carnaval en Nariño. Pero lo que inquieta de esta carroza no es tanto el tamaño y su técnica, que es de gran factura y una de las más experimentales, sino el motivo que la genera y la composición que expresa ese moti-

Maestro Carlos River Insuasty

vo. Un mono enorme con los brazos abiertos y las manos ligeramente empuñadas; acunado en su pecho sobresale un niño con los brazos levantados en signo de alegría, al frente del carro y en los dos costados dos manos gigantescas riman con las del mono y las del niño, pero en proporción desigual; en las palmas de las manos están tallados los cuerpos desnudos de un hombre (derecha) y una mujer (izquierda). Las manos se cierran y abren permitiendo ver en cada movimiento a 22 jugadores que van sentados celebrando mientras la carroza avanza. La composición no puede ser más cinematográfica, un ritmo planificado proporciona cierta armonía: al tiempo que se abren las manos, el mono se yergue.

Algo, sin embargo, llama la atención: por un lado, el título del carro alegórico "El carnaval una obra artística de la creación"; por otro, la evolución alegorizada que se lee a partir de las manos y brazos como prolongación de las del mono simiesco y de las del niño, en segundo plano casi imperceptible. El envío inmediato es a la teoría de la evolución, conmemorando quizá con ello los 200 años del nacimiento del naturalista inglés Charles Darwin; pero hay más, los cuerpos desnudos que se desprenden de las palmas de las manos enormes representan a Adán (derecha) y a Eva (izquierda), simbolizando la creación divina. El significado parece empañarse en este punto: evolución y creación, los dos al tiempo. El título dice que el carnaval es obra artística de la creación y ésta se representa en las manos que portan a Adán y Eva, menos perceptibles; sin embargo, el mono enorme que se levanta por encima de esas manos alegoriza la evolución. De suerte que el carnaval de Negros y Blancos es un acto

El carnaval, una obra artística de la creación.

demiúrgico un tanto escondido, al tiempo que fruto de la evolución socio-histórica totalmente visible. No es descabellado leer en esta imagen una crítica al despliegue comunicativo e informativo que se hace en época de carnaval privilegiando el espectáculo, pero nada o muy poco, se dice de quienes lo crean y mantienen. El maestro Insuasty construye su relato desde el mito y la ciencia, y desde su propia subjetividad creativa a la que rinde homenaje, según sus palabras: "hay una creación, hay una evolución, científicamente quizá a través de los simios, a partir de los monos, católicamente, religiosamente y respetando esa parte, sencillamente estamos haciendo una alusión aquí, gráficamente de una manos que van a abrir en un determinado momento, son lógicamente mis manos porque las hice mirando mis manos, porque tienen las venas, todas las facciones que tienen; estas manos son mis manos, las manillas o la parte final de estas manos son unas manillas parecidas a una chaquira, chaquira que tenía yo en ese momento cuando comencé a hacerlas y que se asemejan a las chaquiras que se usan en el Putumayo, y digámoslo así, que son las manos del creador quien las quiera tomar, y las manos mías porque lógicamente yo soy el creador de esta obra junto con el equipo de trabajo (…)

Sin embargo, nada está resuelto y caben varias interrogantes: ¿el mono es como ese recién nacido que acuna en su vientre?, ¿es el mono el que habita dentro del hombre y clama por salir como el bebé de su vien-

tre?, ¿el bebé es como el mono cuando está recién nacido?, ¿las manos gigantescas que van al frente son fruto de la evolución y por tanto prolongación de las manos y el cuerpo del mono?, ¿el bebé se convertirá en mono cuando crezca? y ¿si el mono representara al jugador del carnaval? Nada impide imaginar que en el juego carnavalesco sus participantes actúen como monos. Es posible una pregunta más: ¿los veintidós jugadores que van sentados en la parte frontal de la carroza, que son protegidos al tiempo que mostrados por las enormes y no menos siniestras manos –pues no se desprenden de cuerpo alguno–, no se ven diminutos y aplastados por la grandeza del mono? La teoría de la evolución está trastocada, sin duda, como en efecto lo está el mito de la creación divina, pues es un mono (¿el carnaval?) el que dirige la escena. Cabe todavía otra posibilidad: o bien la humanidad se animaliza o la humanidad, alegoriza en el niño, apenas si se desprende de su fase simiesca. Estas preguntas no pueden ser resueltas con facilidad, qué sentido tendría en una cultura descreída, que ha cuestionado sus relatos y que ha extinguido sus mitos. El carro alegórico del maestro Insuasty deja la inquietud de que tal vez todavía es posible y necesario, convivir con la mitología y la ciencia.

La alegoría de las manos cierra este texto, las manos del hombre en su evolución a partir del trabajo –la cita es a Friedrich Engels en "el papel del trabajo en la transformación de mono en hombre"–; las manos de Dios que hicieron de barro al primer hombre y con su soplo divino le imprimió vida; las manos de los artistas populares del carnaval que lejos de aplicar una técnica gratuita de producción, manipulan elementos reales, imaginarios y simbólicos, con los que crean imágenes complejas, textos o macrotextos donde habitar, no sin sosiego, con el sentido.

Carlos Aires

Reseñas

Lucio Blanco, la intuición de la Razón

LUISA MORENO
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

La intuición de la Razón.
Por un discurso audiovisual científico.
Lucio Blanco
Fragua, 2008

La editorial Fragua publica en 2009 *La intuición de la Razón. Por un discurso audiovisual científico*, trabajo del profesor Lucio Blanco Mallada, quien, además de su amplia experiencia docente en la Universidad Complutense de Madrid, tiene una rica carrera en el terreno práctico de la producción audiovisual. Con el bagaje adquirido en ambos campos, el autor compone una obra en la que expone las bases del arte cinematográfico creando un discurso didáctico en el que la teoría y la práctica convergen de manera armoniosa. Para ello repasa pausadamente los conceptos imprescindibles relativos a cuatro dimensiones fundamentales de la puesta en escena cinematográfica: el tratamiento del espacio, del tiempo, del movimiento y de la expresión actoral.

Para exponer una serie de ideas claves relativas a la dimensión temporal y a la dimensión espacial en el cine, Lucio Blanco hace una revisión exhaustiva y reflexiva de las obras de Gilles Deleuze *La imagen-movimiento* (1983) y *La imagen-tiempo* (1985), matizando las aportaciones de este autor con ejemplos extraídos de la producción cinematográfica de las últimas décadas. A su vez, hace mención a otros teóricos que abordan el estudio de estos elementos también en el medio televisivo, sobre cuya influencia indiscutible repara el autor de *La intuición de la razón*, aportando ciertos ejemplos ilustrativos que recorren la historia de la creación audiovisual para televisión y cine.

Pero Lucio Blanco no se limita a manejar referentes concretos de la teoría y la práctica fílmica y televisiva, sino

que introduce hábilmente en sus argumentaciones ideas y obras de otros campos del saber, como la filosofía, el arte y la ciencia. Así, a lo largo de la obra que nos ocupa encontramos referencias a autores de diversos campos del pensamiento y del arte, y obras claves de la historia de la imagen que en todo momento sirven para ilustrar con brillantez los conceptos expuestos.

Guía la obra de Lucio Blanco un afán de rigor que se acusa en la fluida combinación que hace entre definiciones universales de conceptos como el tiempo, el espacio, el movimiento y la gestualidad con observaciones en las que considera el devenir histórico de las ideas que las configuran, así como reflexiones del propio autor sobre sus impresiones experienciales como espectador y artífice de puestas en escena. Por ello, la lectura de *La intuición de la Razón* resulta sumamente interesante como compendio de ideas argumentadas científicamente, como apunta el subtítulo de la obra, *Por un discurso audiovisual científico*, sin dejar de lado la subjetividad imprescindible que requiere un escrito sobre arte, para que su lectura resulte más rica y comprometida por parte de aquel que aborda la tarea de revisar el arte cinematográfico de manera analítica.

En los orígenes del cine

José Luis Castrillón

En los orígenes del cine
Luis Martín Arias
Colección Trama y Fondo.
Castilla ediciones, 2009.

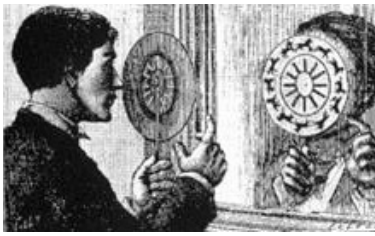
Tras una experiencia de más de veinticinco años dedicado a la enseñanza de los orígenes del cinematógrafo y de los primeros años del desarrollo del mismo, Luis Martín Arias vuelca todos esos conocimientos en un libro que, sin embargo, va mucho más allá del mero estudio del origen del cine y de su mención como descubrimiento técnico o artístico, que ni siquiera se detiene en un punto determinado de la historia (ese apasionante final del siglo XIX) sino que se proyecta hacia el siglo XX donde el cine se convierte en un espectáculo único gracias, sobre todo, a eso que hemos dado en llamar cine clásico americano y que es el gran espectáculo narrativo del siglo XX, hasta nuestro presente posmoderno en el que, al fin y al cabo, tan fundamental importancia han terminado por tener las imágenes en movimiento a través, ya no del cine, sino de la televisión y de internet. Todo ello echando mano no sólo de la historia y de la antropología como podemos imaginar, sino también y sobre todo de la Teoría del Texto de la que Martín Arias es uno de los máximos representantes.

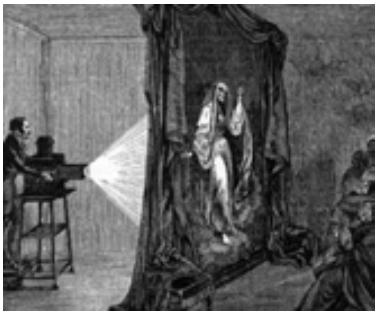
Y lo consigue a través de un texto que se plantea una pregunta fundamen-

tal que será la que nos lleve a todo lo apuntado inicialmente: ¿cómo es posible que el cine se transformase con tanta rapidez en un aparato nacido desde el ámbito de lo científico en un espectáculo ligado a lo sagrado y lo festivo? Un aparato que confronta las dos caras que desde un principio ha tenido la modernidad, es decir, la racionalista positivista como instrumento de la técnica surgido por el afán de conocimiento científico, pero también la que siempre ha ido ligada a ella, la romántica, tan cercana a lo siniestro y a lo fantasmático, pero que a la vez se transforma gracias sobre todo a la labor de Méliès en un último rescoldo de lo carnavalesco, de lo festivo y, por lo tanto, de lo sagrado que con tanto afán la modernidad y el mismo romanticismo han tratado de apartar con éxito.

Un proceso que se puede rastrear ya en los aparatos ópticos que surgen del primer impulso racionalista, que si bien en algunos casos tienen éxito como aparatos con una tarea científica como el microscopio y el telescopio, otros enseguida abandonan el campo de la ciencia para encontrar acomodo en el del arte y el espectáculo, como la cámara oscura (o incluso la misma perspectiva) o la linterna mágica que se convertirá en el espectáculo óptico por excelencia de los siglos XVIII y XIX, inaugurando de este modo el predominio de lo visual en la cultura moderna occidental. Sin olvidar, por supuesto, aquel invento óptico fundamental en el desarrollo de muchos de los posteriores aparatos ópticos y cuya relación con el ser humano es más compleja: el espejo.

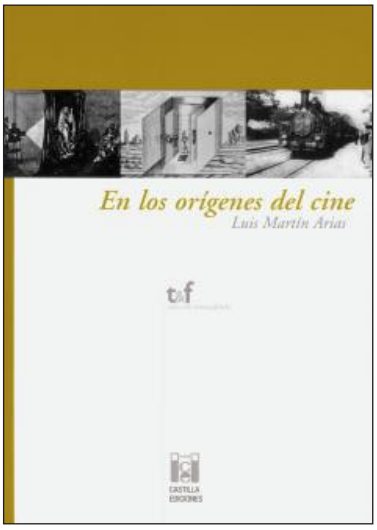
El libro se detiene también en el desarrollo del espectáculo visual desde la modernidad hasta nuestros días, desde el Carnaval y su modelo de espectáculo ritual, descentralizado y donde la figura de espectador y actor son intercambiables, completamente ligado a lo sagrado de la fiesta, pasando por el modelo barroco (corrida de toros, circo, procesiones) que conserva todavía cierta excentricidad y donde lo azaroso está aún presente y con una relación aún con lo sagrado, hasta llegar al modelo moderno-burgués absolutamente centrado, con un espectador omnisciente que domina todo el escenario y una separación total entre espectador y actor y del que precisamente sería la culminación el cine, que además concede al espectáculo un soporte efímero y duradero. Pero todo este proceso de evolución del espectáculo no termina aquí, según Martín Arias, sino que el espectáculo propio de nuestros días es el que él califica como posmoderno: la televisión. Un espectáculo descorporeizado, una vuelta a lo festivo pero que desecha todo lo ritual, simbólico y sagrado para quedarse solo en lo imaginario, que renuncia a lo social de la calle o de la sala de cine y de teatro para introducirse en el mismo hogar del espectador y que convierte la supuesta fiesta, en mero vértigo escópico y éste en ideología y plusvalía económica.





Y ya que hablamos de ideología conviene que nos detengamos un poco en lo que este término significa para Martín Arias. Para ello debemos distinguir entre dos tipos de conocimiento, por

una parte el conocimiento científico, la investigación del funcionamiento de la naturaleza que tiene su gran impulso con la modernidad y que durante varios siglos tiende a convertirse en el conocimiento fundamental y casi único de la verdad, pero frente a este hay un saber vital que tiene que ver con nuestra experiencia como seres humanos y en donde, desde luego entra a formar parte la experiencia estética como forma de saber, de enfrentarse a determinados problemas humanos a los que la ciencia no puede dar solución. Frente a estos tipos de conocimiento está la ideología, el no saber, un discurso sin sujeto que enuncia generalmente mentiras que se viven como verdades y que sirven para enfrentarse a una realidad que suele exceder la capacidad de comprensión racional del sujeto, discursos tranquilizadores que curiosamente se imponen en nuestra era de la posmodernidad que es aquella que precisamente desconfía de todos los discursos y los acusa a todos de su vacío y de ser mero lenguaje. Ideología que en lo que se refiere a los orígenes del cine está en continua lucha por apropiarse de los espectáculos visuales (como sucede con la linterna mágica, por ejemplo, o con el cine de Edison), ideales para servir a sus fines.



Pero en toda esta historia de las imágenes y del ojo, en donde por supuesto se incluye la historia de la pintura y sobre todo la importancia del trampantojo como forma de engañar a la mirada humana, sufre un corte radical con la invención de la fotografía, pues en ella, como el mismo Barthes apunta hay una huella de lo real y aunque los defensores de la semiótica insisten en que todo en la fotografía es lenguaje, para Martín Arias es evidente que hay algo más que lo puramente semiótico en el hecho de lo radical fotográfico, la huella de lo real, de la cosa en sí que estuvo ante la cámara y que queda plasmada en el negativo en forma de herida luminosa y de cuya difícil gestión se ha ocupado desde el primer momento la técnica fotográfica. Y tras analizar varias de las polémicas que se han dado en el presente sobre el valor de la fotografía (Bauluz-Espada o Wajcman- Didi Huberman) llegar a la conclusión de que la fotografía tiene valor como verdad objetiva, tiene una dimensión semiótica que nos ofrece un conocimiento de los hechos que es fácilmente manipulable por la ideología, pero a la vez nos ofrece una verdad subjetiva que tiene que ver con la experiencia estética y con la dimensión simbólica del lenguaje.

Evidentemente todo ello desemboca en el nacimiento del cine, tras los pioneros que buscan captar el movimiento en la fotografía (Muybridge o Marey) y los que dieron los primeros pasos en crear verdaderas imágenes en movimiento (Le Prince, Reynaud, Demeny), Martín Arias se detiene en esa década de los

noventa del siglo XIX donde surge el cinematógrafo por partida triple. Pues con muy poco tiempo de diferencia los hermanos Skladanowsky, Edison, y los Lumière consiguen crear cámaras cinematográficas y rodar sus primeras películas. La pregunta es entonces por qué la historiografía del cine y la gente en general han llegado a considerar a los Lumière los verdaderos creadores del cine cuando en realidad fueron los últimos de los tres citados en proyectar sus películas. Para Martín Arias sólo puede haber una explicación estética de este éxito y ésta solo puede desentrañarse a través de la Teoría del Texto, dejando de lado las viejas interpretaciones ideológicas (Burch, Sadoul o Bordwell) de los grandes teóricos del cine. Una diferencia estética que estriba fundamentalmente en que gracias a la valentía que tienen los Lumière de sacar la cámara a la calle, de tener gran cuidado en el encuadre y la composición asumiendo los códigos propios de la pintura de la época, es decir del impresionismo, y gracias también a la gran calidad de su material fotográfico que les permite hacer uso del contraluz y de una increíble gama de grises, gracias a todo ello las películas Lumière se hacen cargo de lo radical fotográfico, es decir de lo que de real hay en la fotografía, de la cosa en sí a través de un cine que se pretende documental, lo que da pie a Martín Arias para hacer una interesantísima reflexión teórica sobre el documental y su contradictoria relación con la verdad, problema que en nuestros días tiene gran interés debido al indudable crecimiento que el cine documental (incluidos los "falsos documentales") ha tenido en los últimos años, y a su gran importancia en el espectáculo televisivo.

El documental, según Martín Arias, lo será en cuanto en primer lugar se presente como tal, pero además debe movilizar unos códigos que le hacen tener un efecto referencial sobre la realidad que filma, pero esto no asegura verdad alguna (ni siquiera objetiva) y sí grandes posibilidades de manipulación ideológica. El documental nada o casi nada quiere saber de la búsqueda de la verdad socrática del "conócete a ti mismo". Esa verdad corresponde a los mitos, a los relatos. El modelo "documental" de los Lumière durará pocos años con éxito y será un empleado de Edison, Porter, quién comenzará a dar los primeros pasos para hacer del cinematógrafo un espectáculo narrativo. Griffith culminará el desarrollo narrativo del cine, lo que propiciará que éste se convierta en el arte narrativo por excelencia del siglo XX.

Pero mientras esto sucede el modelo que triunfará será el de un artista que transformará el morbo de lo radical fotográfico en placer visual, lúdico y festivo. Lo que hará que un invento pretendidamente científico (así lo creían y lo querían los Lumière al menos) se convierta en una atracción de feria, culminando así un extraño retorno desde la modernidad y el racionalismo, a lo sagrado y carnavalesco gracias a un mundo extraordinario repleto de espejos, desapariciones y transformaciones. Ese artista grandioso es Georges Mèliés. Y quienes conocemos la trayectoria intelectual de Luis Martín Arias no podemos menos que esperar otro libro tan brillante como este dedicado a la obra del genial Mèliés.

El Anticristo o la doblez de la naturaleza

Berta Pérez

EL anticristo
Lars von Trier

El episodio que presenta el "Prólogo. Desconsuelo-Dolor-Desesperación" de *Anticristo*, permaneciendo fuera de la historia, constituye su motor. La relación que guarda con el discurrir del tiempo, con la historia narrada por el film, es la misma que mantiene una condición trascendental con aquello que posibilita y exige. El episodio –en blanco y negro, a cámara lenta y carente de diálogos– sólo retrata la connivencia del placer que acompaña al acto sexual –la fuente de la vida– con la destrucción de lo que él mismo engendra, con la muerte del hijo –la fuente del desconsuelo, del dolor y de la desesperación. El prólogo sólo envuelve la copertenencia de placer y muerte con la serena ternura del "Lascia ch'io pianga" del *Rinaldo* de Händel: contemplándola desde el más allá de la historia puede abrazarla. Esa copertenencia expresa la contradicción que el Hombre sufre desde el Principio de los tiempos, y la distancia que procura la cámara permite, en efecto, apiadarse de él, de quien ha de cargar con semejante paradoja a lo largo de la historia toda. El Prólogo es en sí mismo un refugio para el hombre, una "imagen de alivio": despojándolo de la palabra lo redime por un momento, suspendiéndolo en el instante del éxtasis, en la eternidad de la muerte, lo acaricia a espaldas del tiempo[1]. Es el amor que toda la obra de Von Trier siente por el Hombre que goza y desespera, que crea y destruye, y que –después de las dos primeras Trilogías– ya es hombre y mujer indisolublemente, pero Hombre que goza máximamente como mujer y que desespera máximamente como mujer[2].

Esa contradicción es, como se dijo, lo que mueve la historia, el tiempo de la humanidad y el de la película. El filme sólo pretende explicar cómo esa conjunción imposible puede realizarse; cómo el ser escindido y paradójico de la naturaleza (del Hombre) en lugar de desaparecer en la nada (del éxtasis y la muerte) puede perpetuarse en la historia, transmutarse en un suceder, en una sucesión. Si se aclara este tránsito se nos entregará la clave de la historia, la legalidad que gobierna la existencia de los hombres. *Anticristo* es seguramente, junto con *El elemento del crimen*, *Epidemic* y *Las cinco condiciones*, la película más explícita en relación al interés del director, al que determina todo su trabajo: la investigación de la naturaleza humana[3].

El mito que cuenta la convivencia del hombre y la mujer en el paraíso, que explica la expulsión del hombre del paraíso, procura ese principio y esa clave, y por ello ocupa legítimamente el cuerpo de la película de Von Trier. El ajuste de cuentas entre "él" y "ella" en "Edén" expone en efecto el trato al que el Hombre llega consigo mismo para perpetuarse en la contradicción que lo

1 La primera película de Von Trier lleva por título *Images of a relief*. Y la letra de Händel reza: "Lascia ch'io painga / La cruda sorte / E che sospiri / La liberta! / Il duolo infranga / Queste ritorte / De' miei martiri / Sol per pieta".

2 Sobra decir que la primera Trilogía de Von Trier, *Europa*, pregunta por la naturaleza del Hombre interrogando a su lado masculino, al detective, al científico y al "misionero", mientras *El corazón de oro*, la segunda Trilogía, la explora en su cara femenina.

3 *Anticristo* es una película extremadamente teórica. Si, como Von Trier ha confesado, rinde homenaje a Bergman, es en parte por haber concentrado –lo mismo que *Las cinco condiciones*– toda la problemática de la obra en un único diálogo, en una relación exclusiva entre dos voces que se aman y se odian. Lo mismo que en *El elemento del crimen* y *Epidemic* (al que por cierto debería haber seguido una película titulada "El gran mal" que

constituye, el calvario que ha de atravesar su naturaleza escindida para autoconservarse.

El primer capítulo se titula "El desconsuelo" (*Grief*) y presenta la reacción inmediata del Hombre ante la muerte del hijo en tanto que pérdida insoportable, en tanto que destrucción de la afirmación de su naturaleza, de aquello que había unido sus dos mitades, de lo que, justamente por eso, lo perpetuaba. El Hombre doble distribuye su reacción entre él y ella. Ella sufre la destrucción y se doblega: se desmaya; siente en su carne la destrucción y responde destructivamente: quiere morir. Pero, mientras, él lucha contra la muerte: obliga al desconsuelo a discurrir en lágrimas, al grito a articularse, y a ella a vivir. Conteniendo su agresividad –la reacción natural con la que ella responde a la destructividad de la naturaleza– él la transfigura en imágenes. El deseo de muerte de la mujer se traduce entonces en visiones de una densidad y una profundidad excesivas, sublimes, sobrehumanas, en las imágenes de un abismo que escapa a la representación, en las imágenes de lo oculto, en la cara del miedo: en lo que oculta el Edén[4]. Y él obliga a la imagen a localizarse, a hacerse presente; al miedo a enunciarse, a discurrir en el tiempo del *logos*; a ella a abandonar la casa para adentrarse en la maraña de Edén.

Él encarna el pensamiento racional que mueve a la acción, que empuja el tiempo hacia delante. Ella es el cuerpo,

la *physis*, que siente y teje imágenes. En el tren hacia Edén se sientan enfrentados: ella dibuja la imagen del Edén y él dirige con sus palabras los movimientos de ella dentro del cuadro[5].

El pensamiento cree entonces haber dominado el cuerpo. Pero en el cuadro que ella dibuja se ha colado la profundidad insondable del imaginario, el fondo sobrenatural de la naturaleza tarkovskiana. Ella ha introducido bajo la superficie del Edén, los pájaros silenciosos, el ciervo escondido y el zorro oculto en la madriguera: los tres mendigos[6]. Ninguno de ellos está presente en la imagen, pero sólo de ellos cobra la representación su poder amedrentador. Porque ellos permanecen agazapados en los márgenes, en lo que la imagen no dice, el árbol –fuente de vida– se pudre por dentro. Y, por eso mismo, él, la mitad masculina del Hombre, comienza a padecer la embestida de la naturaleza: el ciervo,

no llegó a ser y que Von Trier mismo relaciona también con *Rompiendo las olas* y con su deseo, retrotraíble hasta su infancia, de narrar la historia de Cristo) la búsqueda de la fuente del mal hace que Von Trier se convierta de nuevo en terapeuta e investigador (detective o científico) y que una vez más la verdad perseguida anide precisamente en el propio ser del persecutor.

4 Son las imágenes de la infinita maraña del bosque, de la infinita negrura del ojo que lo mira, del tejido infinitamente complejo de la piel en la que la maraña del bosque y la maraña del hombre se tocan. Son las imágenes de la naturaleza asfixiante de la ciénaga de *El Elemento del Crimen* y las de la naturaleza terrible y callada del *Stalker* de Tarkovski.

5 La primera trilogía de Von Trier está aquí presente en su integridad: el tren de *Europa*, la hipnosis de *Epidemic* y la voz del terapeuta que dirige la historia en *The Element of Crime* manifiestan por fin su perfecta unidad.

6 Ya en el Prólogo aparecen las tres figurillas de tres mendigos con sus res-

pectivos nombres: Desconsuelo-Dolor-Desesperación. Las tres se desmoronan en el momento en el que el niño se precipita en el vacío. Más adelante, un dibujo de ella desvelará que "Los tres mendigos" refiere a una constelación en la que se dibujan los tres animales que ahora duermen en Edén y en la que se inscriben los tres sentimientos. Es difícil situar la fuente de donde von Trier ha tomado de hecho el topos, especialmente si se tiene en cuenta que –como descubrirá el "él" del propio filme- tal constelación no existe en la naturaleza exterior, sino solamente en el imaginario de ella o, finalmente, en la mente de él. En todo caso la propia gramática de la película deja claro que se trata de tres formas de la miseria humana, del dolor del Hombre, que mendigan: que buscan un salvador. En este sentido es fácil recordar la leyenda de tradición plenamente cristiana que complementa las figuras de los Reyes Magos que regalan dones al Salvador con las de tres mendigos que exigen del Salvador que cargue con su dolor, su extravío y su confusión. También la misma gramática del filme deja claro que los mendigos buscan al Hombre que pueda acogerlos, que los pueda tolerar en su miseria, al modo en que lo hace un lastre y un parásito: acechándolo, amedrentándolo. Y también en el mito cristiano el gentío se esfuerza por proteger al dios nacido de los harapientos porque saben del mal que ellos acarrean.

7 La correspondencia freudiana del árbol con el falo y la casa con el útero no requiere ulterior comentario.

el primero de los mendigos, lo llama para mostrarle el aborto del que no puede desprenderse, la posesividad de la naturaleza madre[7].

El segundo capítulo eleva a la conciencia el reparto de papeles tal como se ha construido hasta aquí. Ella confiesa la convicción de que el mal reside en la naturaleza, de que es ella quien manda, y él reitera su confianza en el poder de la mente: trata de encerrar de nuevo esa naturaleza, la naturaleza de ella, en la pirámide de sus miedos. Pero el segundo capítulo –"Dolor" (*Pain*)– consuma sobre todo la inversión que comenzó a expresarse en el cierre del primero. Se muestra a las claras que el triunfo del logos, de él, no consiste en que la razón se adueñe de la naturaleza del Hombre, de ella, sino únicamente en que ella misma se apropia de la razón, de la otra mitad del Hombre. Mientras ella cruza segura el puente sobre las aguas de Edén, mientras gana el recuerdo que localiza y desactiva el miedo, mientras duerme el sueño que sutura el abismo del que nacen las imágenes del vértigo, él se estremece ante el pájaro que devora a la cría, y acaba por escuchar cómo la propia naturaleza, el zorro que no es él ni ella, se ha hecho con el lenguaje para decir: "Reina el caos". Por el camino del logos ella ha recordado su miedo al llanto del niño, ha situado la fuente de esa amenaza, el sujeto de ese llanto, en la naturaleza y la ha enfrentado para llamarla "Satán". Pero todo ello ha servido finalmente a la aceptación y la afirmación de su destructividad, de la de ella o de la de la naturaleza (del Hombre): los tres mendigos han salido de su ocultamiento, han roto su silencio, para desafiar a la mitad masculina del hombre, al *logos*.

El tercer capítulo se titula "Desesperación (Ginocidio)" (*Despair (Ginocide)*) y hace explícito el saber de la mujer: muestra las imágenes de los ginocidios que ilustran los textos de su trabajo, la historia que ella ha recordado e investigado. Esos dibujos son también el recuerdo de las niñas asesinadas y de la madre sacrificada en *El Elemento del crimen* y continúan el grabado que enmarca a Udo Kier mientras relata la matanza de las madres en *Epidemic*: constituyen la memoria de la violencia que el lado masculino del Hombre, el *logos*, ha ejercido sobre *ella*, sobre el cuerpo. *Él* desea entonces hacerse cargo de esa maldad, del mal que anida en la naturaleza humana, en tanto que masculina. Propone un juego de roles en el que *él* se convierte en la naturaleza y *ella* en el "pensamiento racional", en la justa razón que ha de redimir a la mujer.

Y, en efecto, la razón es ya de la mujer. *Ella* es quien ahora sabe y habla. Pero el *logos* se ha vuelto en ella reflexivo, ha superado la simple objetividad de la ciencia para doblarse sobre sí mismo y descubrir la propia maldad. *Ella*, que desempeña ahora el papel del pensamiento racional, enuncia el poder destructivo de las Hermanas de Ratisbona, de la mujer maltratada por el hombre. La madre naturaleza, sirviéndose del *logos*, puede pues ahora afirmar su propia destructividad, expresarla en el lenguaje del hombre. La primera Trilogía de Von Trier culmina con una mujer que ya no es sólo víctima, que es además verdugo, con la mujer-lobo (*Werwolf*) que en *Europa* reivindica la agresividad, la animalidad, de la naturaleza humana. Y las tres protagonistas de la segunda Trilogía la asumen de forma heroica. Exactamente como la asume *ella* ahora. Ya reconciliada consigo, con la madre naturaleza, tan identificada con *Thánatos* como cualquier heroína con su ley, exige de *él* la misma asunción de la propia agresividad, la misma fidelidad a la naturaleza humana: "si me quieres, me habrás de pegar".

Y *él*, que la ama, cuya ley es la de Eros, resulta entonces manipulado, deviene víctima. Por eso ha de vengar ahora a la otra mitad del Hombre, ha de volver por los fueros del *logos*. Mira la foto del hijo muerto con la mirada objetiva de la razón y devuelve el llanto del sustrato suprasensible de Edén donde ella lo había emplazado, del imaginario femenino donde él lo había encerrado, a los pies del niño que han sufrido la violencia de la mujer, al cuerpo, a la naturaleza deformada del hijo por la posesividad de la madre que no tolera la separación de aquello que pare, a la naturaleza que se vuelve contra sí misma, que es contra-natura. *Él* escribe ahora de espaldas a ella –ejerciendo el pecado que la madre no tolera, del que lo ha acusado desde siempre, esto es, distanciándose– lo que ya no le puede decir: que su gran miedo, lo que está por encima y por debajo del Edén, Satán, la Naturaleza, es *ella* misma.

Las dos mitades del Hombre se han separado por fin tajantemente: la mitad femenina, *ella*, una vez que él se ha separado, puede volver contra él su destructividad como contra un perfecto otro: puede deformar también su naturaleza, castigar su sexo y repetir en *él* de nuevo el secuestro del hijo. Por fin la naturaleza del Hombre, en el tiempo de la desesperación, se decide resueltamente por la destrucción. El ajuste de cuentas del Hombre con la división de su naturaleza se librará ahora como la lucha abierta de sus dos mitades: ambas asumirán su diferencia específica y así se identificarán con dos leyes perfectamente contradictorias. Sólo de este modo pueden en verdad acatar la Ley (doble) de la Naturaleza, de aquella que sólo por el conflicto, sólo a través de la guerra, puede afirmarse[8]. Encarnando la pura voluntad, la libertad que domina al propio cuerpo, que puede arrastrarlo como a un objeto, también él se hace cargo de la propia destructividad: el pensamiento racional salva la vida matando a golpes al mendigo de la madriguera, al pájaro en cuyo graznar se desespera la naturaleza. Tapando los oídos a la otra mitad de la naturaleza, silenciando su sentir, rompiendo su vínculo con el cuerpo, es por fin fiel a su naturaleza mascu-

8 Como es bien sabido, la concepción "dialéctica" de la naturaleza, la comprensión de la *physis* como *pólemos*, se remonta a Heráclito.

9 Desde *El Elemento del Crimen* se vuelve patente en la obra de Von Trier su creencia, por lo demás confesada por él mismo, en la alegría (*Joy*).

lina, a su deseo de vida, a la ley de Eros, y cumple así la parte de la tarea que la Naturaleza del Hombre le exige a él[9].

En el último capítulo es ella quien se encarga de consumar la destrucción. Fiel a su naturaleza, a la naturaleza femenina del Hombre, reafirma el secuestro, arrastra a su otra mitad hasta la casa, lo trae de regreso, anuncia la muerte (cuando aparezca la constelación de los tres mendigos) y mutila su sexo. Pero lo mutila mientras recuerda la muerte del hijo, mientras recuerda que ha sido su placer lo que ha matado al hijo, que el placer y la muerte se copertenecen. De modo que, de acuerdo con su ley, con la ley de la culpa y la expiación, con la justicia heracliteana de la naturaleza, su sufrimiento, su automutilación y su deseo de muerte, redundan, lo mismo que la conducta de él, la que se rige por la ley de la razón, en la negación del sentir, del cuerpo, de la naturaleza femenina.

Y es ahora cuando el ciervo que arrastra a su hijo aparece en efecto superpuesto al recuerdo del hijo, y el grito de ella, que desencadena el granizo, el llanto de la naturaleza madre, hace por fin posible que el ciervo, la naturaleza que procrea, encuentre por fin cobijo, que deje de mendigar en los márgenes del Edén y sea acogido en casa. Aniquilado el placer, las campanas del zorro, el segundo mendigo que entra también en la casa del Hombre, afirman definitivamente, lo mismo que en

Rompiendo las olas, el retorno de la vida[10]. Y el pájaro muerto, el que estaba ya enterrado en la madriguera, al que había enterrado de nuevo él, el que siempre resurge, llama desde los cimientos de la casa, para ser también acogido[11]. Y el Hombre puede acogerlos porque la mitad masculina cumple a la vez con su ley y con la de ella, porque liberándose del clavo que lo mantiene atado a la casa y a la mujer y matándola a ella, a la madre, se mantiene fiel al *logos*, niega el cuerpo y se iguala a Ulises, pero, a la vez, cumple las órdenes de ella, se encarga de que la palabra de ella se cumpla, de que alguien muera cuando los tres mendigos llegan: ella, desde la pérdida del hijo, desde que el hijo y el padre se habían comenzado a distanciar, desde siempre, había deseado morir[12]. La constelación no está en la naturaleza externa sino en la naturaleza del Hombre, es la pirámide de sus miedos: son las esquinas del Edén, son los tres límites de su sentir, los que exigen que la perpetuación sólo pueda nacer de la destrucción.

Así que cómplices en la lucha, las dos mitades del Hombre han podido con los tres mendigos, han logrado hacerse cargo del desconsuelo, del dolor y de la desesperación del Hombre para que éste pueda perpetuarse, para que la Naturaleza pueda regenerarse. Abando-

10 La lluvia de Tarkovski precede en *Solaris* el encuentro del padre y el hijo, al retorno del pecador al hogar, al perdón de los pecados, a la redención del Hombre.

11 También *El Elemento del Crimen* se cierra con el retorno de la vida desde debajo de la tierra, a través del hurón que con su mirar promete la alegría: el fondo de la tierra, el sustrato terrible de Edén donde se agazapan los mendigos del Hombre, los que como el enano de Zaratustra tiran de él hacia el suelo, esconde en sí mismo la posibilidad de la vida, de crear.

12 El "Excurso sobre Odiseo" de Theodor Adorno expone el modo en que la negativa de Ulises a escuchar el canto de las sirenas, su renuncia a la sensibilidad que lo constituye, es condición de la constitución de su yo como razón ilustrada. Cf. ADORNO, W. Th.: *Dialéctica de la Ilustración*.

nando el Edén por entre los muertos, cargando con el mal de la naturaleza humana, con el pecado original o el elemento del crimen, sacrificando el cuerpo para llevar la vida, para abrir la Historia, él ya es Cristo.

El Hombre se convierte así, en efecto, en algo más que naturaleza: por haberla obedecido, traicionándola y asfixiándola, cuando ella lo ha dictado, es también guerrero, héroe y dios, fundador de la Historia, eterno enemigo de la Naturaleza. Éste es el Hombre del Epílogo, el que ha salido del Edén para que ella, la naturaleza que lo envuelve, pueda proliferar, para que ella lo pueda de nuevo abrazar y para que lo pueda de nuevo amenazar, para cargar de nuevo con la tarea de darle un rostro a ella que es cuerpo. Es Ulises, es Edipo y es Cristo, es el criminal que ha salvado la vida convirtiéndola en historia, es el salvador que ha ejecutado el genocidio para que la mujer vuelva a gozar. Es el *logos* que ha negado la naturaleza para poder engendrar, y es la naturaleza que ha parido el *logos* para poder perpetuarse. Por todo ello el Anticiristo es Ella: la naturaleza del Hombre, su madre.

Forclusión del relato

LORENZO TORRES

Antes de morir piensa en mí
Raúl Hernández Garrido
2008

El film *Antes de morir piensa en mí*, de Raúl Hernández Garrido, está basado en la obra teatral del mismo autor *Los engranajes*. Ésta, a su vez, es la segunda obra de su ciclo *Los esclavos* (Premio Lope de Vega 1997). Este elaborado trayecto intertextual no es sólo autorreferencial, sino que presenta además una serie de cruces con la tragedia clásica a la que el autor se siente muy apegado. En el prólogo a la edición impresa del citado ciclo[1], Margarita A. Garrido afirma que gracias a su escritura Hernández Garrido va "transportado por blandos relojes [y penetra] en un tiempo mítico que otorga identidad a [su] itinerario dramatúrgico". Algo de esto se desprende del trayecto citado y se refleja, igualmente en la propia estructura narrativa del film.

En el trasfondo, pues, una reflexión sobre el mito o, más bien, una búsqueda de los restos de lo mítico en nuestra sociedad. Un mito que, como sugiere el propio film, no puede surgir de la época franquista: Nina, la protagonista, es una de las últimas sentenciadas a muerte. Pero tampoco de la historia pasional e incestuosa que pone en imágenes y a la que los dioses olímpicos eran tan aficionados.

En el arranque de la película se muestra el cuerpo asesinado del amante, Sergio (Chema León), y más adelante se ve el proceso casi ritual del despedazamiento de su cuerpo y su posterior ingesta por parte de los otros dos protagonistas: Nina (Sara Vallés) y Miguel (Carlos Kaniowsky). Sacrificio y rito que finalmente no cristalizan

1 En HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009): *Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero, p. 278, p. 11 (Prólogo).

en un sentido para la historia de Nina. O, dicho de otra manera, podemos decir que el sentido, en Nina, se *forcluye* [2].

Hay otros momentos en el film que nos hablan de la *forclusión* del Nombre del Padre, de lo mítico y de lo sagrado. Por ejemplo, en la secuencia de la boda entre Nina y Miguel. Aquí la Ley queda ocluida desde el momento en

el que la ceremonia se convierte en una gélida parodia con interrupción incluida. Se comprueba en el vestido rojo de la novia o el beige del novio, en el lapsus del anillo o en la aparición de la madre odiada por Nina. Pero, sobre todo, por el desencadenante de la interrupción: el atentado de Carrero Blanco [3].

El agujero causado por la explosión del atentado[4] recuerda a la hendidura en la carne que aparece en el cartel del film. Curiosamente, el cuerpo que recibe la incisión se supone que es el de Sergio; pero no hay pelos de su cuerpo (ni sangre), por lo que también podría ser la carne de la propia Nina que se abre para que el espectador vea su sufrimiento: recuerda, efectivamente, a un sexo femenino dibujado a partir de

la hendidura del cuchillo; lo que no deja de recordar lo que será su dolorosa su relación con el sexo a lo largo del film.

En ese receso de la sacristía, hay también un momento en el que, como si surgiese de la boca del sacerdote, se ve un cartel: "DIOS habla el silencio", a modo de mensaje cargado de significaciones proveniente del fondo de la imagen. Por una parte, siguiendo la lógica de la secuencia, parece un mandato nacional-católico del franquismo; pero no podemos olvidar que nos lleva también a la mejor tradición de la mística hispana. Asimismo, desde el punto de vista que adopto en esta reseña, en este

2 Recordemos que es Lacan el que introduce el término forclusión en psicoanálisis para designar un mecanismo específico de la psicosis por el que se rechaza el Nombre del Padre quedando éste fuera del universo simbólico del sujeto. Ese Nombre no se integra en el inconsciente y puede retornar, entonces, en forma alucinatoria en lo real del sujeto. LACAN, Jacques (1956): *El Seminario. Libro 3, Las psicosis*, (sesión del 4 de julio de 1956), Barcelona: Paidós, 1984.

3 Cuando Miguel pasa a la sacristía para saber la causa de la interrupción de la boda pregunta si ese día empieza el "Proceso 1001", que fue el juicio contra diez miembros del entonces sindicato clandestino Comisiones Obreras. Lo que falta en esa cifra especular es lo que no llega a sumar, la cifra simbólica, el tres (ausente); y, por tanto nos indica de nuevo la forclusión. Por otra parte, históricamente, ese atentado tan espectacular y dislocante venía a simbolizar la defunción del relato franquista y, por tanto, la necesidad de que la política española tomase otros derroteros.

4 Fotografía capturada del diario La Vanguardia, edición del viernes 21 diciembre de 1973, p. 2. http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1973/12/21/pagina-2/34280422/pdf.html (Consulta: 1 de octubre de 2009).

cartel resuena nuevamente la forclusión: si *Dios habla el silencio* (¿armonía?), entonces, cuando no habla (o se le forcluye), hay ruido y caos (¿psicosis?). Y eso es lo que ocurre en la valiente propuesta de Hernández Garrido –en el panorama cinematográfico español–, a la que acompaña, por cierto, ya que citamos al sonido, una banda sonora de tonos contemporáneos, la cual, tampoco hace concesiones al oído de lo políticamente correcto.

Hay todavía otra referencia intertextual: el ojo seccionado de *Le chien andalou*. Un estudio comparativo de los grandes temas mayores del film que nos ocupa y el de Buñuel podría darnos algunas claves muy interesantes: amor *fou*, sexo, muerte, deconstrucción del espacio-tiempo, humor surrealista, etc. En concreto, en relación a las referencias míticas que Hernández Garrido utiliza, podemos relacionar el ojo tachado de Buñuel con la incisión de Nina en el cuerpo de Sergio y su posterior troceado por ella misma. En este sentido, es conveniente recordar que ese ojo tachado viene a simbolizar la estación final de un proceso histórico en el que la mirada del espectador de la Modernidad se abismaba y el relato se ocluía.

En una de las secuencias más fríamente bellas del film, Hernández Garrido, a través de las manos de Nina, parecería intentar retomar *los engranajes* del relato (cinematográfico y teatral) o, al menos, reflejar el grito desesperado de ese tipo especial de narración que es el relato; como si pidiese que pensemos en éste *antes de morir* definitivamente en la Postmodernidad. Es lo que se deduce del rito que lleva a cabo Nina, convirtiendo el cuerpo de Sergio en una especie de lienzo que prepara, limpia y estudia, para, finalmente, *escribir* o *dibujar* sobre éste.

Es interesante fijarse en el intenso brillo del anillo de boda de Nina que ocupa el centro del plano, justo antes de iniciar la primera incisión con el cuchillo en el cuerpo de Sergio. El siguiente plano ya es el plano típico de la Postmodernidad: un plano detalle en el que ha desaparecido el anillo. Ese brillo efímero, pues, parece devolvernos una pregunta: ¿hay posibilidad todavía de una Ley, de un relato que dé sentido a nuestra experiencia del texto?

Un crítico teatral, al reseñar *Los engranajes*, afirmaba que "lo importante de la obra es su estructura, plena de saltos temporales y espaciales, y que ofrecen una visión fragmentada de unos hechos y causas, así como unas emociones que se suman y complementan en el espectador"[5]. Esta deconstrucción del tiempo se puede relacionar, igualmente, con la forclusión, pues una condición indispensable para que haya inconsciente es que la dimensión temporal se integre en el aparato psíquico del sujeto.

El punto de vista predominante es el de Nina, una mujer joven con una vida desgraciada desde su infancia, en la que se ha querido ver la frustración sentimental de una época gris de la historia de España. Acusada de participar en este crimen de cariz caníbal, asistimos a la historia de Nina a través de su infancia de abandono, su matrimonio con un hombre mayor que ella, la infidelidad con un compañero de su marido y consentida por éste, hasta llegar a un final trágico en el que, irónicamente, parece lograr alcanzar cierta serenidad final que nunca antes había tenido. Pero es una serenidad ilusoria, pues se trata de que por primera vez va a tener acceso a un tiempo bien delimitado, marcado por un necesario elemento externo terciario: la inhumana ley franquista que le marca un tiempo o momento muy concreto y determinado, es decir, el de su ejecución. El problema, de nuevo, es el de la forclusión en el personaje de Nina, lo que le lleva a que nunca a lo largo de su vida logre acceder a una Ley simbólica que la integre en una vida con cierto sentido.

En el año 2005 Hernández Garrido escribió un texto teórico en el que analizando la *Woyzeck* (1836 y 1913) de Georg Büchner, afirmaba que se trataba de una obra que:

> en su fragmentación, en su falso aspecto de obra conclusa, reconocemos un principio de construcción, que luego habrían de seguir las vanguardias de principios del siglo XX: el encuentro con lo real en el seno del texto sin que exista una palabra, una mediación simbólica, que nos permita acceder a ese encuentro sin acabar destruidos. Un encuentro en el que necesariamente nos sometemos a la experiencia de desmembramiento de la obra, a la experiencia del relato convertido en cadáver, en pura cristalización de lo real. Un viaje en el que se plantea una

5 VÍLLORA, Pedro Manuel: ABC Viernes 8 de septiembre de 2009. Citado en HERNANDEZ GARRIDO, Raúl: *op. cit.*, p. 278.

> escritura desde la psicosis. Una aventura de las vanguardias (de la cual Woyzeck fue uno de los puntos iniciales más claros y ejemplares) quizá condenada al fracaso, pero en su momento asumida como la única posible, cuando ya el relato ha fallado, cuando no existe una posible ordenación de la experiencia que logre asegurar al sujeto, sin exigirle su entrega a lo real, su destrucción como tal sujeto[6].

Creo que aquí Hernández Garrido habla al mismo tiempo de su propio texto fílmico (y teatral). Nos hallamos, pues, con un film muy elaborado y que se yergue sobre unos fundamentos teóricos muy pensados a lo largo de su carrera autoral y teórica.

En la última obra del ciclo *Los esclavos*, la denominada *Los restos: Fedra*, también pareciera que sólo la sangre, la muerte (el suicidio) y la huída de este mundo permitieran llegar al amor. De nuevo, pues, la importancia de la tragedia griega a partir del coro, que es lo que el autor intenta representar a través del conjunto de juez, fiscal y abogado en la parte final del film. Y, sobre todo, con la repetición de la secuencia de la sentencia, a modo de voz mítica del coro que se funde con los silencios de la protagonista. El último intento pues, *antes de morir*, de dar orden (mítico) a ese tiempo dislocado de los restos que, en nuestro tiempo, quedan del relato.

6 HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2003): "Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis", en *Trama y fondo*. Revista de cultura, nº 14, pp. 32. También existe versión electrónica: http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Raul_Hernandez_Garrido.pdf (Consulta: 1 de octubre de 2009).

Ser cráneo

José Miguel Burgos
Universidad de Murcia

Ser cráneo.
Lugar, contacto, pensamiento, escultura.
Georges Didi-Huberman
Cuatro ediciones (ed. M. Jalón)
Traducción: Rosario Ibañes

"El buen Dios se esconde en los detalles"
Aby Warburg

¿De que modo es posible desplazar el núcleo panofskiano de la historia del arte como disciplina humanística? Esta es la pregunta que para Didi-Huberman marca el horizonte no sólo de su trabajo sino de parte de la crítica contemporánea que cuestiona la base teórica que, desde Vasari a Kant hasta el mismo Panofsky, infiere significaciones convencionales por sujetos previamente decididos. La historia del arte es hoy, en la medida que acepta fundar jurídicamente los presupuestos de una práctica, una disciplina obligada a preguntarse por el estatuto de sus procedimientos y la validez de su tradición. Cuando en la experiencia presente se multiplican las excepciones, los síntomas, los casos que se declaran ilegítimos, cuando lo anacrónico invade sin permiso la imagen que miramos, se pone de manifiesto que lo que la tradición pensó como la cumbre

de su soberanía –la imagen de las imágenes– no es sino la cifra de su inesencialidad, su radical exposición[1].

Sin embargo, en contra de lo que en un análisis apresurado podría indicar, Didi-Huberman no convierte la insustancialidad de la imagen en un rechazo ontológico generalizado sino en la posibilidad de una nueva práctica que haga justicia a la temporalidad de las imágenes. Junto a otros títulos recientes como *La imagen mariposa* y *El bailaor de soledades*, *Ser cráneo* constituye un ejemplo de las implicaciones de esta nueva praxis. Al no estar determinadas por la categoría de cantidad, al no constituir propiamente una forma, la imagen se encuentra, en palabras del propio autor, sobredeterminada, esto es, atravesada por varias temporalidades heterogéneas. La relevancia de "los diferenciales del tiempo" que operan en las imágenes, en los que Huberman cifra la cuestión del anacronismo, no sólo estriba en la dimensión crítica que facilita –las posibilidades de denunciar las manipulaciones de las que las imágenes son objeto– sino en la paradójica pero fecunda estructura de conocimiento que abre. La verdad de la imagen –su visualidad– no es ya la que relaciona al autor y su tiempo, sino la que impone el movimiento errático y arqueológico de la memoria. De ahí que la estructura anamnésica del conocimiento que Huberman trata de hacer valer, su modo de ser, no trasmita una verdad formulada en proposiciones y disponible en el tiempo, sino la apertura misma que opera mediante conexiones imprevisibles[2] y la reconstrucción de los encadenamientos. Así pues, la verdad no es, según la especialización académica de la historia del arte, el objeto de una tradición transmitida teleológicamente, sino memoria que en su darse a ver nunca llega a la imagen y que, lejos de concretarse en algo sustancial, se olvida y se destina como apertura.

De este modo, la experiencia de esta finitud de la imagen, o sea, la diferencia entre imagen y discurso, hace posible una nueva relación entre historia y tiempo que determina la especial ontología de las imágenes de la que el título del texto –*Ser* Cráneo– hace deliberada referencia. Al no poder ajustarse ni remitirse a la cosa recordada, las nueve imágenes abiertas que estructuran el texto están necesariamente expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. De su desplazamiento, recuerda Huberman a propósito de Durero (p. 23), depende su extrañeza fundamental. Simultáneamente historia e imagen, apertura y mera transmisibilidad, los distintos "seres" que recorren fantasmalmente el texto dan testimonio de aquello que nunca puede ser llevado a la imagen y que lejos de recogerse en un progreso imparable, toma la forma de una tradición inmemorial en el que lo que se transmite no es una cosa, ni una verdad enunciable en proposiciones, sino la propia transmisibilidad.

Tarea del artista es buscar formas que den cuenta de esa transmisibilidad. Haciendo valer la inteligencia de sus manos, Giusseppe Penone, escultor al que el autor consagra sus reflexiones, modela aquello que nunca puede ser lle-

1 En este sentido no es casual que en el origen de la trayectoria de Aby Warburg, fuente de inspiración clave en la obra de Didi-Huberman, esté muy presente una particular decepción ante el punto de vista formal que trataba de aplicarse al estudio de las obras de arte. Posteriormente, todo el esfuerzo humano e intelectual de su obra se volcó en la tarea de trascender los límites de este planteamiento.

2 En uno de sus libros titulado *Ante el tiempo*, Huberman cuenta la experiencia de conexión involuntaria entre un cuadro de Pollock y uno de Fra Angelico y que a la postre se revelará decisiva en el desarrollo de sus tesis. Véase: Georges DIDI-HUBERMAN: *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

vado a la imagen pero en la cual algo así como una transmisión es posible. Lejos de constituirse en algo, tanto los cráneos de Richer (Ser caja), Leonardo da Vinci (Ser cebolla) o Durero (Ser caracol y Ser atrio) como las esculturas y los textos de Penone, constituyen aquello que para Huberman se manifiesta en la historia en forma de síntoma[3] y en cuya cifra se esconde el secreto de toda tradición. Así, el malestar, la suspensión, la experiencia de la fragmentación, todos ellos en el fondo síntomas de un tiempo interrumpido, no son tanto productos de un defecto o una falta como la manifestación de una potencia que, eliminando la relación congénita entre sujeto y objeto, se ejerce sobre sí misma y termina teniendo un efecto liberador.

Tanto la estructura, eminentemente rizomática[4], como la orientación de los ensayos dibujan una topología que responde a la lógica de esta potencia. En una reflexión que el lector que quiere comprender a fondo el texto no debe perderse, Huberman relaciona el poder transformador de esta potencia, en el fondo una potencia de las imágenes, con la nueva tarea encomendada al pensamiento. Convertido ahora en indagador de huellas, el escultor-arqueólogo es la figura encargada de dar a pensar el encuentro fortuito y contrariado con la "senda desaparecida" que, según el propio Huberman, define el ser de sus esculturas. Si como recuerda el autor, pensar es esculpir y esculpir es tomar la senda desaparecida, es decir, transitar el camino abierto por la memoria y no por la historia, a la tarea del pensamiento le concierne en última instancia no sólo un trabajo crítico donde trastocar todas las coordenadas habituales, sino la creación de un lugar (Ser lugar) para perderse, una diferencia que no es forma ni contenido; que no pertenece a lo individual ni a lo general; que no conoce dios ni hombre, pero que acontece en una espacie de vacío. Hacer girar anacrónicamente ese vacío y de ese modo hacer hablar a lo impersonal no es sólo el origen de la escritura de Huberman sino, como recordaba Deleuze, la *posibilidad* de la gran política.

3 "Uno de los conceptos más importantes en mi trabajo es el de «síntoma», pero eso no quiere decir que busque aquello que causa o produce dicho síntoma, no busco el «síntoma de» ni digo que la sociedad es más bien esquizofrénica o más bien histérica. Lo que busco en realidad, y en ello se basa mi utilización del psicoanálisis, son los propios síntomas" Véase: Pedro ROMERO: *Entrevista a George Didi-Huberman, Un conocimiento por el montaje*, Creative Commons, 2007.

4 Reconociendo así la fuerte impronta que la filosofía de Deleuze ejerce sobre el autor.

Les nouvelles figures mythiques du cinema espagnol (1975-1995). À corps perdus

BENEDICTE BREMARD

Les Nouvelles Figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus.
Pietsie Feenstra (Prefacio de Michèle Lagny)
Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2006.

Este libro de Pietsie Feenstra, quien enseña actualmente cine en la Universidad de Paris III - Sorbonne Nouvelle, se compone de cuatro capítulos. El primero propone las herramientas teóricas que utilizará luego; así, recuerda las principales etapas, a través de su reflejo fílmico, del contexto histórico del paso de la dictadura franquista a la

democracia y distingue los conceptos de los mitos mediante el cuerpo: en la imagen fílmica, el cuerpo actualiza valores arquetípicos mediante cuerpos estereotipos y cuerpos prototipos (cuerpos historizados). Los tres siguientes analizan un corpus agrupado alrededor de las tres principales nuevas figuras míticas del cine español de este período, o sea, la mujer, el homosexual, el delincuente. Si Pietsie Feenstra proporciona numerosos ejemplos que presentan al lector un amplio panorama del cine español de la época, también concentra su análisis (ilustrado con numerosas fotos) en películas precisas: para el cuerpo femenino, *Asignatura pendiente*, *Carmen* y *Tacones lejanos*; para el cuerpo homosexual, *Cambio de sexo*, *El diputado*, *La muerte de Mikel* y *La Ley del deseo*; para el cuerpo delincuente, *Deprisa deprisa*, *El Lute*, *Días contados*. Gracias a esta elección, cada capítulo recubre, pues, toda la extensión del período concernido. Esto le permite a la autora llegar a interesantes conclusiones que proponen lecturas simbólicas y vinculan el texto fílmico con su contexto. Las películas muestran así que la mujer tiene que luchar por su libertad; el homosexual para salir de la marginalidad; el delincuente, por fin, debe, como las demás categorías, responder a estereotipos (gitano, toxicómano, terrorista), con el fin de ser fácilmente identificable y, en este sentido, tranquilizador. La evolución de dichas nuevas figuras puede traducir las dudas y las preguntas identitarias de una España que sale de la marginalidad en la que la había hundido la dictadura. Se nota, por otra parte, por su recurrencia a lo largo de este estudio, el papel de primer plano que desempeñaron ciertos directores (Saura, Aranda, Almodóvar, Uribe) en el reflejo –o la elaboración– de estas nuevas figuras míticas. Como recuerda Pietsie Feenstra en conclusión: «El cine (...) institucionaliza (...) la transmisión de estas imágenes que funcionan como sistemas de explicación del mundo en función de la época, y desempeñan así un papel activo e importante sobre el imaginario colectivo de una sociedad». Sin embargo, este trabajo presenta también el mérito de sobrepasar los límites del corpus elegido para tender, con pertinencia, puentes entre las culturas. La relación entre el cuerpo y el espacio está especialmente bien demostrada gracias a comparaciones entre las películas sobre la delincuencia y el *western*. El asunto, por fin, no viene presentado como cerrado, la interacción entre leyes e imágenes promete seguir vigente, ya que, como nota Pietsie Feenstra, España hizo legal el matrimonio homosexual en 2005.

Últimos números publicados

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al
Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o a través del Boletín de Suscripción.

17 **La mujer y el goce:** J. González Requena: *Escribir la diferencia.* M. Vidal Estévez: *Influencia de la intemperie simbólica.* Tristana*: Triste Ana, triste mundo.* M.-C. Estada: *Se juega aquí: en mi cuerpo.* L. Torres: *La utopía sexual en* Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar *(Salvador Dalí, 1944).* A. Ortiz de Zárate: *El deseo femenino y la muerte en* El amante *de Marguerite Duras.* B. Casanova: *El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico.* L. Moreno Cardenal: *Coplas del Absoluto.* M. Sanz: *Cenicienta.* G. Kozameh Bianco: *Un disfraz para la verdad.* E. Parrondo: *Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas.* J. Camón Pascual: *Todo lo que usted quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar o de por qué los ángeles son sinsexo.* J. Bermejo Berros*: Los relatos de seducción: identificadores de la diferencia sexual.* F. Cordero*: Cuando vayas con mujeres no olvides el látigo.*

18 **Lo sagrado:** E. Gavilán: *El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid.* L. Martín Arias: *"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en* Casablanca. F. Cordero: *El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida.* J. González Requena: *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico.* M. Canga: *El martirio de S. Bartolomé.* L. Torres: *Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados.* B. Casanova: Sacrificio, *de Andrei Tarkovski.* C. Marqués Rodilla: *Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético.* J. Camón Pascual: *Schönberg unplugged: la mujer en la espesura.* A. P. Ruiz Jiménez: *Mystic Box. A propósito de* Million Dollar Baby. B. Siles Ojeda*: Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.*

19 **Deconstrucción/Reconstrución:** P. Bertetto: *La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film.* M.C. Estada: *Madre adentro.* J. González Requena: *Dios.* L. Moreno Cardenal: *Destrozo y destreza.* E. Parrondo Coppel: *Nietszche y Freud: una subversión feminista.* M.A. Lomillos: *Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital.* R. Hernández Garrido: *El pudor.* V. Sánchez Martínez: *Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin.* J. Moya Santoyo: *Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en* Honest to God. J. Camón Pascual: *Deconstruyendo a Derrida.* C. Marqués Rodilla*: El acontecimiento del amor: un gesto platónico.* T. González*: La hipertrofia del imaginario.*

20 **Rastros míticos:** E. Cross: *La puesta en escena de la diferencia en* Terra Nostra *de Carlos Fuentes.* L. Martín Arias: *Matrimonio, fiesta y lazo social.* M. Canga: *Freud y el problema de la verdad histórica.* J. Bermejo: *La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film* Memento. P. Poyato: *De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en* Todo sobre mi madre, *de Almodóvar.* B. Casanova: Ordet *o la reconstrucción del Verbo.* A. Ortiz de Zárate: *El jardín secreto.* Mulholland Drive. V. Brasil: Estación Central de Brasil*: en busca de la Palabra.* M. Sanz: *De* Shrek *al cuento simbólico.* V. Lope: *La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado* Ararat. J. L. Castrillón*: La reconstrucción del héroe:* El protegido, *de M. Night Shyalaman.* G. Kozameh*: Fragmentos del azar en el destino.* M. Vidal*: Yasumoto sale de la perplejidad.*

21 **El Holocausto:** J. González Requena: *Caligari, Hitler, Schreber.* C. Castrodeza: *Holocausto y etología (comprender, condonar, sobrevivir, responsabilizar).* S. Torres: La lista de Schindler. *De la conciencia tomada a la toma de conciencia.* L. Blanco: *La estrategia narrativa del punto de vista en* Shoah *y* La lista de Schindler. J. L. López Calle: *Lo divino, lo humano y los holocaustos.* L. Martín Arias: *La representación y el horror.* R. Hernández*: El maestro de ceremonias Ozu Yasujiro y su muy civil acompañante Lorenzo Torres: invitación al viaje.* A. Ortiz de Zárate*: Para atravesar el goce.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

Símbolos e imágenes: J. González Requena: *La verdad está en el cofre*. A. Ortiz de Zárate: *Función simbólica y representación.* C. Marqués Rodilla: *El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis.* F. Bernete: *Lecturas y usos de las viñetas sobre el Islam.* V. Lope: *Algunas alucinaciones cinematográficas.* V. García Escrivá: *Jungla, Fuego, Hélice. Análisis de tres significantes nucleares en* Apocalypse Now. L. Blanco*: Del espacio euclidiano al ciberespacio. ¿Una nueva simbólica?* L. Moreno*: Pasión. Adoración. Narcisismo.La pareja de baile en tres películas.* M.A. Lomillos: *Mito y símbolo en un cine (digital) emergente.* J. Díaz-Cuesta: *Avances pre-textuales de* War of the Worlds *(Spielberg, 2005).* V. Sánchez: *Imagen y símbolo cómico: el yelmo de Mambrino.* D. Aparicio: *El hombre invisible: enemigos y quiebra del símbolo.* D. Font: *Carta breve para un largo adiós.* B. Siles Ojeda: *Una nueva lectura del relato.* J.M. Gómez Acosta: *las ventanas de Greenaway.*

Estructuras simbólicas: E. Cros: *El Buscón como sociodrama segoviano*. L. Martín Arias: *El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo.* B. Casanova: *México en Eisenstein. Figuras de la muerte.* L. Torres: *Europa, la ballena y lo demoníaco.* G. Kozameh: *Dibujar la sombra del objeto.* J. Bermejo: *Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico.* M. Canga*: Buñuel y la historia de San Simón.* R. Hernández Garrido*: La escritura de Bronwyn.* V. Brasil: *De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario.* T. González: The Adjuster*: el desplazamiento del padre.* J.L. Castrillón: El Bosque*, de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras.* F. Cordero: *Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito.* J. Moya: *La novela mucho mejor que la película.* J. Gordo: *La muerte invisible.* J.L. López Calle: *El Buscón como sociodrama de E. Cros.*

Tramas de la verdad: J. González Requena: *Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham.* A. Berenstein: Rashomon. B. Siles Ojeda: Mystic River. *Del delirio a la verdad.* L. Moreno: *Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946.* V. Lope: *Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan.* A. Ortiz de Zárate: *Enunciación: el punto ciego del relato.* Spider *(David Cronenberg, 2002).* L. Blanco*: Lo que no conviene decir no se debe decir.* B. Casanova*: Violencia y verdad en el cine de piratas.* J.L. López Calle: *Star Wars: la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea.* T. González: *Certeza y delirio en* Fanny y Alexander*, de Ingmar Bergman.* B. Brémard: *Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva.* B. Casanova: *Noventa años después:* El País de Octubre. J.L. Castro de Paz: *El paisaje de la Figura procede: el renacer de l melodrama en* La ciudad de Sylvia *(José Luis Guerín, 2007).*

Experiencia y relato: L. Martín Arias: *El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto.* J. L. Castro de Paz: *El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil.* S. Torres: *Asesino sí, pero noble. Verdad y sentido en* El viaje de Felicia. J. Belinsky: *Un ingenio sin nombre. A propósito del* Proyecto *de 1895.* F. Baena: *Lo que la transparencia esconde.* V. Brasil: *Un sentido y varias sendas... en* Los puentes de Madison. L. Torres: *La verdad como lugar vacío de la transgresión.* E. Parrondo: *El eterno retorno y el sueño. Fragmento post-transferencial en tres tiempos...* V. García Escrivá: *Narración, verdad y horror en el cine posclásico:* vimos allí un enorme montón de bracitos. J. Moya Santoyo: *La verdad objetiva y subjetiva.* M. Á. Lomillos: *La última palabra de Bergman:* Sarabande. A. Rodríguez Serrano: *Itinerario/Herida.* B. Siles Ojeda: *Analizar* Todo sobre mi madre. A. Ortiz de Zárate: *Reconstrucción de la mirada*

Lévy-Strauss: J. González Requena: *La eficacia simbólica.* S. Zunzunegui: *Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévy-Strauss*. R. Gubern: *De la identidad.* J. M. Marinas: *La ampliación de un mito: el Edipo político.* A. Ortiz de Zárate: *Freud (1914-1919-1923)/Jakobson (1956)/Lévy-Strauss (1958).* J. L. Gómez Acosta: *Berlín: arquitectura en movimiento*. M. Canga: *Octavio Paz y Lévy-Strauss*. J. M. Burgos: *La evidencia del filme*. P. Poyato: *Una nueva luz sobre Buñuel.*

t&f

trama&fondo

www.tramayfondo.com

OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

Boletín de Suscripción

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

España: 35 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 40 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 45 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH), nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.

DIRECCIÓN C.P.

POBLACIÓN PROVINCIA

TELÉFONO FAX E-MAIL

NÚMERO DE CUENTA

/ /

BANCO O CAJA DE AHORROS DOMICILIO AGENCIA

Fecha y Firma

Luis Martín Arias
El Toro de la Vega: fiesta e ideología
Manuel Canga
La Bacanal *de Tiziano*
Lucio Blanco
El humor en el cine
Luisa Moreno
La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre Trapecio.
Aarón Rodríguez
La fiesta de los antropófagos: sobre La hora del lobo *(Bergman, 1968)*
Paolo Bertetto
L'immagine simulacro
Eva Parrondo
Lo personal es político
Tecla González
El baile del Olimpo (Jezabel, *William Wyler, 1938)*
Julio César Goyes
Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos

Reseñas

Luisa Moreno
Lucio Blanco, la intuición de la Razón
José Luis Castrillón
En los orígenes del cine
Berta Pérez
El Anticristo o la doblez de la naturaleza
Lorenzo Torres
Forclusión del relato
José Miguel Burgos
Ser cráneo
Benedicte Brémard
Les nouvelles figures mythiques du cinema espagnol (1975-1995). À corps perdu

t&f
trama&fondo
revista de cultura

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

9 771137 480003