t&f

trama&fondo

revista de cultura

35

La Muerte

segundo semestre 2013

10 Euros

t&f

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

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

Comité Científico

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

Consejo Editorial

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

Edita

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

Distribuye

CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
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

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

.

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

BRASIL: Vanessa Brasil Campos

PERU: Gonzalo Portocarrero

COLOMBIA: Wilfredo Esteban Vega Bedoya

35

t&f
trama&fondo

Número 35
Segundo Semestre de 2013

Índice

5 Editorial

La Muerte

7 Adolfo Berenstein
El amor-pasión
19 Cristina Marqués
La muerte en la filosofía del siglo XX
39 Lucio Blanco
La muerte en la producción de Elías Querejeta
57 Begoña Siles y Salvador Torres
Goce (auto)destructivo
73 Basilio Casanova
Trazado de la senda oscura en dos dibujos de San Juan de la Cruz
83 Vanessa Brasil
La inmortalidad al alcance de la mirada.
El mito del vampiro en las imágenes del cine
103 Aarón Rodríguez
La muerte que habla.
La escritura del Holocausto en La zona gris
117 Annalisa Mirizio
Muerte sobre muerte.
La representación del lamento fúnebre como problema
en Stendalì *de C. Mangini*
127 Eva Parrondo
Muerte y vida en el western: La diligencia
(Stagecoach, *John Ford, 1939)*

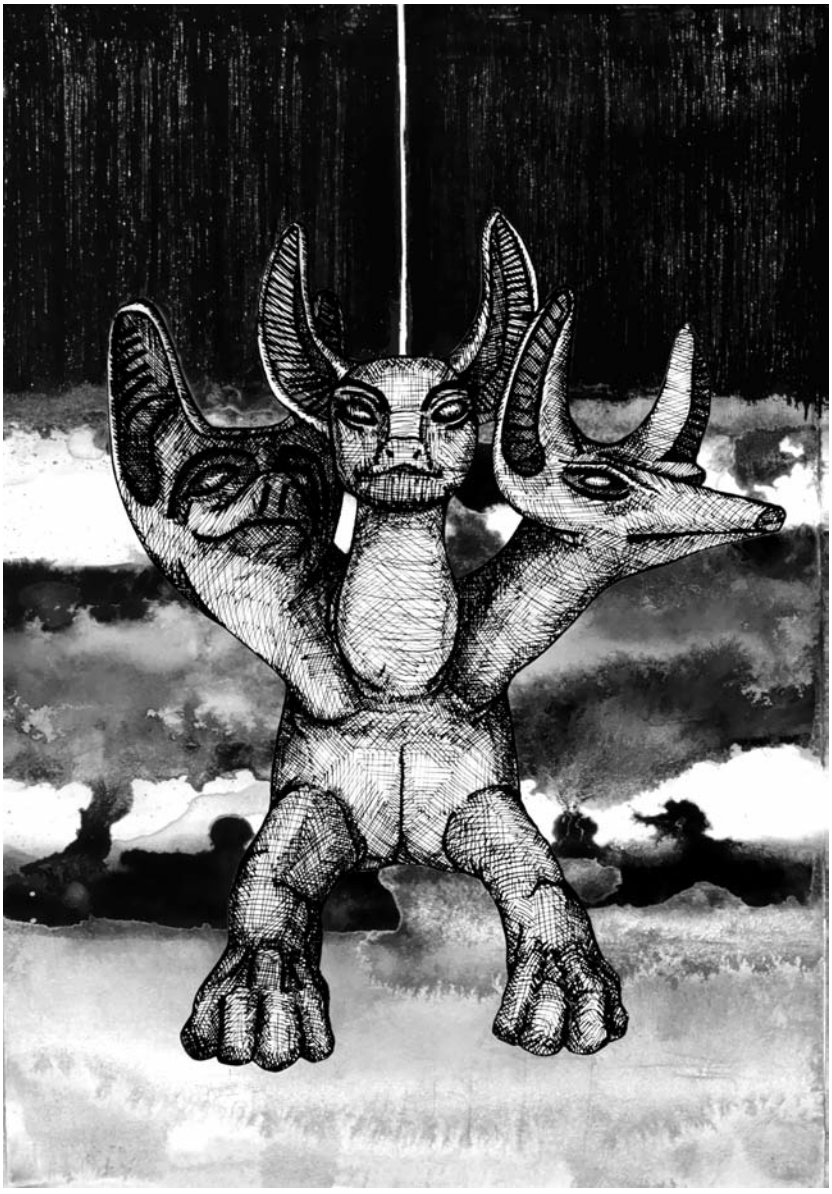
Poema

145 Paul Verlaine
Última esperanza

Reseñas

147 Amaya Ortiz de Zárate sobre *Michael Haneke*
Pasión y muerte
149 Basilio Casanova sobre *Nadiezhda Mandelstam*
Memoria del terror

Las ilustraciones de la cubierta
e interiores han sido realizadas
por Carlos Marqués



Carlos Marqués

Editorial 35

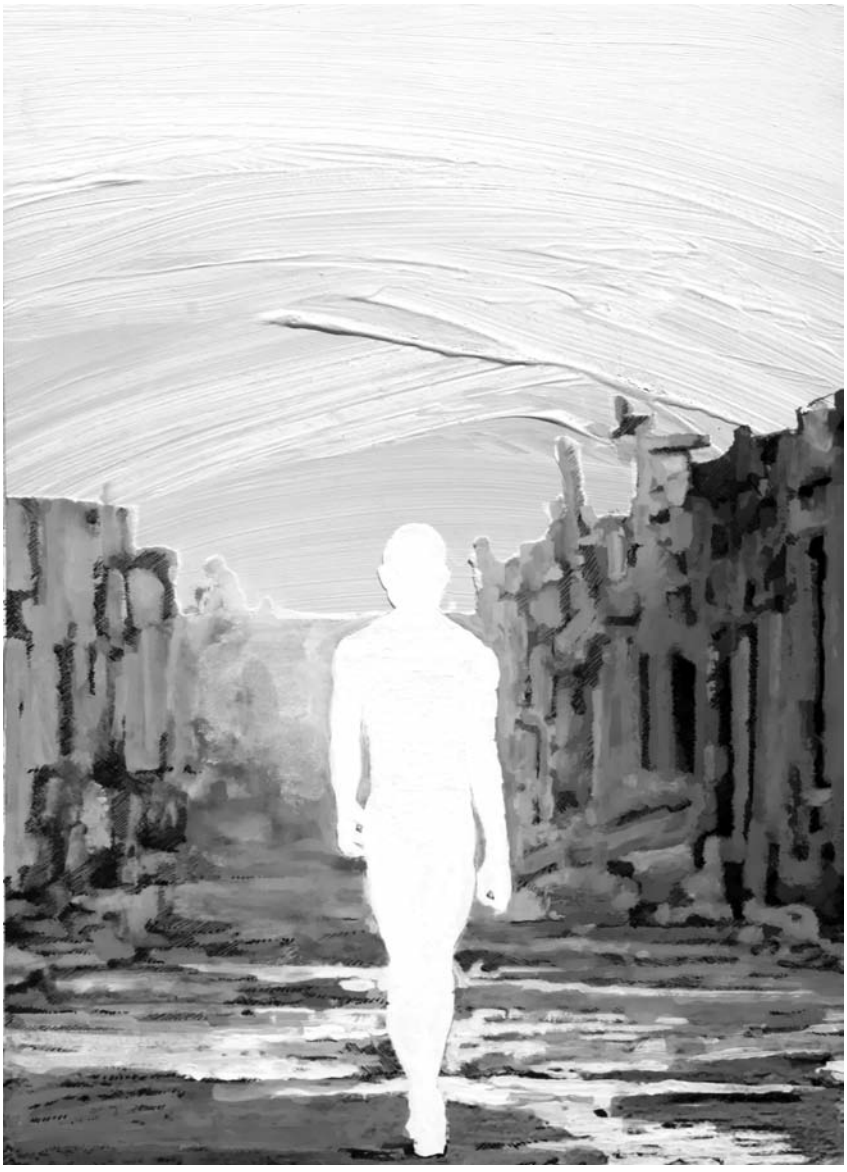
¿Catalanofobia?

Si, como todo parece indicar, *catalanofobia* significa fobia a Cataluña y a los catalanes, no existe catalanofobia alguna entre los españoles, dada su insistencia en reconocer a Cataluña como parte de España y a los catalanes como ciudadanos tan españoles como ellos mismos. De modo que lo suyo, lo de los españoles, de requerir un nombre, sería el otro, precisamente el opuesto: *catalanofilia*. Pues nadie quiere en su casa ni a alguien ni a algo que no le gusta.

Y por lo mismo, si lo de los nacionalistas catalanes es un rechazo total a formar parte de España, a compartir la ciudadanía española con el resto de los ciudadanos españoles, sin que nadie les exija por ello renunciar a su condición de catalanes, si quieren levantar en Europa una nueva frontera para separarse de ellos, resulta evidente que lo suyo no es hispanofilia. No. Todo parece indicar que lo suyo es exactamente todo lo contrario: hispanofobia.

Pero no hay de qué extrañarse.

Esa es una vieja enfermedad española.



Carlos Marqués

El amor-pasión

ADOLFO BERENSTEIN
Trama y Fondo

The Passionate Love

Abstract
Through the work *Tristan and Iseult* by Chretien de Troyes, we will start a reflection on the configuration of the poetic of passionate-love. It is a heroic story in which a magical couple face the destiny of a love that leads, through loss, to a crucial moment in which it is possible to face death.
Besides the magical element of this kind of fantastic epic, it is also important to highlight the platonic root of a form of love that is constituted as a way to knowledge, knowledge understood as *savoir*.

Key words: Passionate Love. *Tristan and Iseult*. Hero. Eros.

Resumen
A través de la obra *Tristan e Iseo*, de Chrétien de Troyes, se inicia una reflexión sobre la configuración de la poética del amor-pasión. Se trata de un relato heroico en el que la pareja mágica afronta el destino de un amor que conduce, a través de la pérdida, hasta un momento crucial en el que es posible afrontar la muerte.
Además del componente mágico de este tipo de épica fantástica, se subraya la raíz platónica de una modalidad de amor que se constituye como vía al saber.

Palabras clave: Amor-pasión. *Tristán e Iseo*. Héroe. Eros.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-18

El mío difiere de todos los males;
pues me place; en él me complazco;
mi mal es lo que de él quiero y mi
dolor es mi salud. No veo, pues, de
qué me lamento, pues de mi voluntad
viene mi mal; es mi querer lo que se
convierte en mal mío; pero es tan de
mi grado quererlo así que sufro
gratamente, y tanta alegría hay en mi
dolor que estoy enfermo de delicias.

Chrétien de Troyes

Condensa este fragmento poético, de uno de los escritores más exquisitos de la historia de la literatura del siglo XII, esa atmósfera inquietante de arrebato, dolor y dicha, de la pasión amorosa. Aunque el amor no

pierde en su obra el poder soberano sobre el alma humana, inspirador de las acciones más nobles, Chrétien de Troyes no acepta ni la fatalidad ni la locura de Tristán. Su arte novelesco trata de someter el amor-pasión, por inmoral, adúltero y profano, a un ideal religioso. Nos encontramos en un escenario histórico en el que chocan fuertemente la leyenda de Tristán –que Denis de Rougemont define como "una epopeya del adulterio"–, y la moral feudal. La pasión inmoral, salvaje y antisocial no puede hallar más castigo que la soledad de la marginación, el repudio, la locura y la muerte. Pero nada de esto importa porque todo se hará en nombre de la pasión, y por el amor al amor, que atormenta el corazón de los amantes.

El propio Denis de Rougemont[1] piensa que el romance de Tristán e Iseo crea la pasión moderna o, para decirlo de otro modo, el pasaje de la creencia y del rito mágico en los mitos del corazón al amor-pasión.

1 Denis DE ROUGEMONT: *El amor y occidente*; Ed. Kairós, Barcelona 1979.

Sigamos ahora con fina atención algunos fragmentos decisivos de la historia del triste Tristán que lleva en su nombre el presagio melancólico del dolor y de la muerte. Su existencia nace con la desgracia. Acaba de perder a su padre y su madre Blancaflor muere al darle vida. Su tío materno el rey Marc lo acoge en su corte y lo educa.

Como sucede con las familias de los Montescos y Capuletos, en el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, Marc el rey de Cornouailles se ve envuelto en un conflicto con el rey de Irlanda. Para resolverlo se recurre a la lucha a muerte entre dos representantes de los dos poderes antagónicos. Tristán es elegido por su tío, y a pesar de su juventud, muestra su valor y osadía al combatir con el gigante Morholt. Lo mata, pero recibe de él una estocada envenenada. Sin esperanzas de sobrevivir alcanza la orilla irlandesa.

La reina de Irlanda posee un remedio que puede salvarle; ella es hermana del gigante, y Tristán se ve obligado a ocultar su identidad para no

delatarse. Allí conoce fatalmente a la princesa Iseo que lo cuida y lo cura. En ese intervalo nace entre ellos una relación ambigua y ambivalente. Iseo odia al joven guerrero por la muerte de su tío, pero lo admira y comienza a amarlo. Tristán se debate entre su fidelidad al rey Marc, que ha decidido casarse con Iseo, y su vasallaje erótico.

Si Tristán traiciona al rey, e Iseo el juramento de fidelidad al futuro marido, ambos comprometen con su inclinación amorosa el poder legítimo y la autoridad de Marc. El adulterio trasciende entonces la esfera privada y adquiere una dimensión política y moral que cuestiona las costumbres sociales y el orden establecido.

La reina de Irlanda conocedora de la íntima relación entre los jóvenes, prepara un brebaje para remediar la decepción de Iseo, con el fin de convertir la estima y el respeto al rey de Cornouailles, en amor veraz. Durante el viaje, Tristán e Iseo, sedientos y acalorados, beben de la misma copa el filtro de amor, sin saber que estaba destinado al rey y su joven esposa. El líquido mágico que debía compensar una falta de amor se convierte así en un veneno y una tortura para ellos. Ahora están condenados a amarse más allá de cualquier contrato familiar, político o social.

Iseo se casa con el rey Marc, pero ni ella ni Tristán pueden dominar su pasión salvaje y pagana. Se escapan a un bosque rechazando toda sumisión y arrepentimiento.

Pasados tres años el filtro deja de actuar. Tristán le ofrece al rey la devolución de su mujer. Marc promete su perdón porque entiende que esta pasión es fruto del azar. Una contingencia los ha hecho irresponsables del adulterio. El filtro ha sido la sola causa de este accidente que embriagó la voluntad de los amantes. El amor es, como siempre lo ha sido, una droga que doblega la razón.

Sin embargo, la pasión de los amantes renace poco a poco y, ahora, por sí misma. Iseo le declara al caballero que se reunirá con él a la primera señal de su parte sin que nada pueda retenerla, “ni torre, ni muro, ni castillo fortificado”.

Permanentes obstáculos se interponen en la vida amorosa de los amantes que les obliga a eludirlos con estratagemas astutas y engaños ingeniosos. En uno de los tantos desencuentros Tristán se alejará creyendo que la reina ha dejado de amarle. Para olvidar a la rubia Iseo, a la que

no tiene derecho de amar, decide casarse con otra Iseo, la de las blancas manos, pero jura no compartir su lecho para no ser infiel a la mujer que sigue amando.

Tristán herido de muerte y envenenado en un nuevo combate hace llamar a la rubia Iseo para que acuda a su cabecera y lo cure. El acuerdo entre ellos es la de izar una bandera blanca si ella llega a bordo de la embarcación, y negra si se ha negado a venir. Una fatalidad acontece: el viento amaina y la nave no avanza.

Iseo la de las blancas manos vigila su llegada. Atormentada por los celos se acerca al lecho del moribundo y le anuncia que la vela es negra. Tristán muere. Cuando la nave atraca… Iseo la rubia, corre al encuentro de Tristán. No puede hacer otra cosa que abrazarlo largamente para unirse a él en ese único y definitivo lugar donde sólo puede vivir el amor apasionado. La muerte se convierte así en un refugio sin obstáculos.

Delicada y tenebrosa historia que comienza de este modo: "Señores, ¿os gustaría oír un bello cuento de amor y de muerte…?[2]

Así es concebida esta desgraciada leyenda, matriz fundante de un imaginario pasional que, en su íntima complementariedad, reúne en el mismo lecho al amor y a la muerte.

2 Joseph BÉDIER: *La historia de Tristán e Isolda*; Ed. Acantilado, Barcelona 2011.

Tratemos ahora de adentrarnos en los distintos elementos que componen el romance por el difícil sendero del análisis. Nuestro punto de partida será la compleja herencia mágica que recibe el amor-pasión.

El amor fue en un tiempo pretérito una magia de protección. En los romances de caballería el guerrero recibía de su dama la virtud del heroísmo. Ella era invocada en los peligros y por ella se moría. Esta comunión que para nada era una unión pasional, irradiaba para el caballero un mágico beneficio. Podía existir la relación sexual, pero esto era poco probable. Casi siempre se elegía como protectora mágica una mujer que estu-

viese ya casada. El deseo sexual reprimido o postergado adquiría un carácter sobrenatural, y se concebía como una unión de las almas, una unión plena de perfección. "El verdadero amor –lo dice Platón en el *Fedro*– no es otra cosa que un esfuerzo por volar a la belleza divina"[3].

El ritual amoroso de esta religión del amor, consistía para el amante en poner su mano en la mano de la dama y recibir de ella un beso. Así la dama se erigía en el doble espiritual que le aseguraba al amante su protección. La influencia mágica femenina se instalaba por medio de esta ceremonia en el corazón del hombre. La contemplación del espíritu unía el corazón de los dos amantes. René Nelli[4] le otorga a este amor el título de "amor interruptus", un amor físicamente incompleto.

3 PLATÓN: *Obras Completa*s; Ed. Aguilar, Madrid 1974.

4 René NELLI: *L'amour et les mythes du coeur*; Ed. Hachette,1975.

Existía en los hombres la idea de que el impulso sexual refrenado podía desarrollar mágicamente las cualidades viriles. Lo importante no era apartar la tentación, sino utilizarla como encantamiento. El heroísmo supremo era dormir desnudo al lado de una mujer desnuda sin consumar el acto sexual. El dominio ejercido sobre el amor carnal acrecentaba entonces la potencia natural del hombre. En síntesis, era un amor casto al que no se le puede otorgar aún el noble título de pasión.

Pinceladas del Eros platónico se pueden reconocer en el escenario dibujado por el amor cortés.

En el amor griego se amaba la belleza de los cuerpos para alcanzar por este medio lo bello de las ideas y de las almas. Un amor espiritual por encima de todo. Un amor que iba del cuerpo al espíritu, de lo sensible a lo suprasensible, del mundo fenoménico al mundo ideal. El Eros señalaba el camino de un progreso dialéctico del saber hacia la verdad.

No nos resulta extraño entonces descubrir en el Fedro de Platón la reunión de todas las formas de la locura divina que, en cierta medida, son formas propias del saber (el iniciado, el adivino y el filósofo), bajo una sola palabra: "el enamorado". Y de ese Eros, ya lo sabemos, también se sirvió Freud en el amor de transferencia, haciendo que ese objeto de amor guíe al enamorado hacia las verdades más profundas de su ser.

Acerquémonos ahora con atención al carácter protector de la mujer y preguntémonos qué tipo de elección erótica tiene para el hombre esta forma de amar. ¿Qué imagen inconsciente constituye el subsuelo de esta

revelación espiritual e intensa del amor? En otros términos qué trazo inconsciente late en ese objeto de mujer protectora.

Desde los tiempos inmemoriales la piedad se erige como la más primitiva, la más arcaica de las pasiones humanas. Y ella siempre nos remitirá, como bien lo supo esculpir Miguel Ángel, a la relación de la madre con el hijo. A esa figura que se halla recogida en el amor a su hijo y que tiene la inmensa capacidad de interiorizar un dolor que no es el suyo. A esa dulce voz que ocupa el lugar de la ley de la supervivencia de la vida, y que protege la vida ante la muerte. La piedad, "…una de las sublimes superioridades de la mujer…", dirá Balzac[5].

La piedad de la madre cura las heridas, protege al hombre, vela por él. Tiene el sortilegio de darle vida. Poseedora de poderes mágicos esa figura materna arcaica condensa todo el embrujo del amor. Madre e hijo forman allí una unión indisociable: un ser único. Todo lo que experimenta uno también lo experimenta el otro. En el pecho de esa mujer laten dos corazones. Y hacia allí va nuestro triste Tristán para ser curado, el que al nacer perdió a su madre. Sin saber que al hacerlo va al encuentro de un funesto destino.

5 Honoré de BALZAC: *Eugenia Grandet*, Ed. Siruela, Madrid 2010.

No hay nada que pueda compararse a ese amor que irradia la madre, forma en la que la mujer se deifica, se hace Diosa de la vida y de la muerte. Y digo de la muerte, porque esa madre nutricia aparece también en los mitos inconscientes como causante de una suerte de abdicación de la virilidad, una pérdida de la fortaleza que sumerge al hombre en las tinieblas de la noche. Mito primordial de la mujer-noche, de la mujer-madre, presente en el inconsciente, y que se podría resumir así: el amor es un abismo de perdición, y la mujer, poseedora de un poder maléfico, una suerte de muerte.

El amor-pasión es un destino del que no pueden escapar los amantes. En la lejana Irlanda, Iseo espera a Tristán. Una fase mágica abrirá el camino a la pasión: no se trata de un intercambio de soplos de aire al besar o un intercambio de sangre lo que sellará la unión, sino la presencia de un filtro que encadenará a Tristán e Iseo. Pero observemos detenidamente. ¿Debemos considerar este hecho como una mera adversidad, o

simplemente como una excusa que justifica, a través del filtro, el amor recíproco e ilegítimo? ¿Es acaso el filtro el que crea y desencadena la pasión? ¿Es una fatalidad que une a los corazones en un tiempo anterior al amor mismo? ¿Y esa mujer, Iseo, que despierta la pasión en Tristán, debe expresar en todo su ser el misterio de una profundidad fatídica? ¿O por el contrario, el filtro es una coartada para los amantes que actúa como una fuerza que atrae, anulando la voluntad de los protagonistas, víctimas de una suerte de sortilegio que disfraza su verdadero amor?

Para Christophe Genin[6], en un inteligente artículo dedicado a la pasión amorosa, no cabe ninguna duda: Tristán e Iseo se desean ya, aún antes de beber el filtro. El filtro no es la causa de la pasión, allí no está su origen. El amor no es un accidente motivado por circunstancias externas, sino una necesidad. Y la pasión amorosa se sostendrá en ese hilo tenso de la contradicción que va de la necesidad a la imposible unión.

6 "Figures de la passion et l'amour"; Christophe GENIN: *La passion amoreuse. Le philtre comme ruse de la passion: une lecture du mythe de* Tristan et Iseut; Ed. L`Harmattan, Paris 2011.

Una pregunta se abre entonces ante nosotros impuesta por el relato mismo: ¿por qué se le da al filtro un tiempo de acción limitado? Si el filtro debía funcionar como un artificio para ocultar el amor verdadero, sólo tiene sentido deshacer sus efectos si se desea redimir a los amantes del adulterio cometido; es decir, hacer de la historia un ejemplo donde se retorna, quitado el hechizo, a un orden socialmente aceptado. La leyenda quedaría entonces reducida a un mero cuento moral donde se transmiten las reglas de las buenas costumbres, eliminando todo atisbo de trasgresión. Sin embargo, la historia ejemplar de Tristán e Iseo, va mucho más lejos al mostrar una pasión que no admite barreras, que no se detiene ante nada, que no disfraza su deseo, hasta el extremo de desalojar a los amantes de todo refugio sagrado, de todo territorio en el que pueda hallar reposo su amor adúltero. La incontenible fuerza del amor-pasión impone su ley en todos los frentes, con o sin sortilegios, más allá de toda regla moral, de toda convención social o política, de toda razón, o lo que es lo mismo, haciendo prevalecer su razón de ser pasión: conmoción y estremecimiento del cuerpo, exaltación de la imaginación, impulso vital y erótico, imperio de los sentidos.

Se presenta ahora ante nosotros con una evidencia irrefutable el carácter singular de la elección amorosa en el amor-pasión. Cualquier intento de comprenderla termina inevitablemente en el fracaso. La elección se opera fuera de toda racionalidad, pero no por ello en ausencia de una fuerte determinación. Será necesario rastrear en las profundas tinieblas de la vida anímica las señales lejanas de ese oscuro objeto del deseo que se impone como un presagio. Esta determinación inconsciente de la que hablamos va al encuentro de una fatalidad que aparece en el espíritu del sujeto como un destino presentido, y se podría agregar también, absolutamente natural desde una mirada retrospectiva, dada su historia particular.

El encuentro amoroso imprevisto, inesperado, como todo encuentro que parece fruto del accidente, adquiere en el imaginario de los amantes la forma singular del "dejà vu". Ellos nada saben pero presienten el presagio inevitable del encuentro. El amor desencadenado será para ellos una fatalidad, una necesidad (Anánkê), una comunión fatídica, de la que no pueden huir.

El amor es una cuestión de destino. La elección es cosa del destino; el encuentro una necesidad.

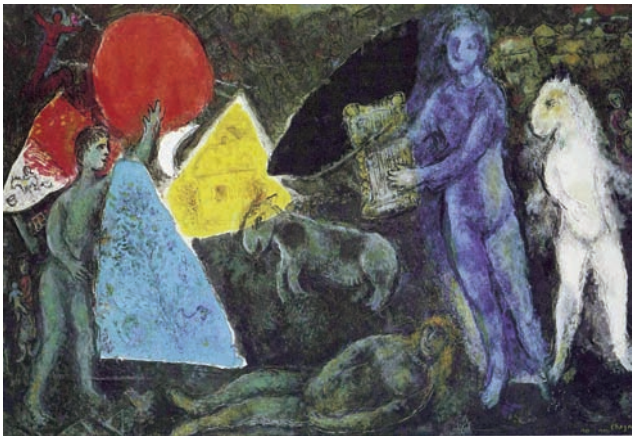
> "Vida es, a la vez, fatalidad y libertad –escribe José Ortega y Gasset-, es ser libre dentro de una fatalidad dada. Esta fatalidad nos ofrece un repertorio de posibilidades determinado, es decir, nos ofrece diferentes destinos. Nosotros aceptamos la fatalidad y en ella nos decidimos por un destino. Vida es destino"[7].

El destino de los amantes se convierte así en la realización de la historia subterránea, la más secreta e inconsciente y, al mismo tiempo, la más tentadora, aunque se la considere humillante o desgraciada. Una voluntad sorda se impone contra toda razón. El enamorado sabe de quién está enamorado, pero no sabe de dónde proviene la fuente de ese fuego que se apodera del corazón y altera la imaginación. No sabe de qué está enamorado. Y todo esto ocurre de tal manera que los autores inconscientes de esta creación del destino lo persiguen hasta las últimas instancias, sin saber por qué lo hacen.

7 José ORTEGA Y GASSET: *Estudios sobre el amor;* Ed. Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid 1973.

El amor es, en su esencia, amor en la fatalidad, y los amantes encarnan la tentación de un destino. La elección pasional por el destino es el nudo gordiano de la pasión.

La elección pasional es el impulso que empuja al hombre hacia una mujer, en virtud de la identidad, que él presiente entre su destino estrictamente individual y aquel de la mujer. No puede dejar de experimentar en su presencia que ella lo conduce a su destino. Dicho de otro modo, no puede dejar a la mujer fuera de su destino, y no sólo porque ella lo profetiza, sino porque ella también lo encarna, lo materializa completamente. El amante elige amarla, no porque ella es bella, graciosa, inteligente o virtuosa, sino porque ella tiene la apariencia de estar destinada. Así es como lo recuerda René Nelli en sus trabajos sobre la poesía trovadoresca: "todo el arte de agradar en una mujer, consiste en volverse "interesante" para un destino masculino que se ignora"[8].



El amor provenzal del siglo XIII era adúltero, una unión incompatible con el matrimonio. Será la mujer que pertenece "a un otro" la que atraerá la pasión. Los amantes atravesados por la fidelidad del amor cortés, exaltarán las virtudes del amor fuera del matrimonio y en contra de él, más allá de toda conveniencia social.

8 René NELLI: *op. cit.* También del mismo autor consultar *Trovadores y troveros*, Editor José J. De Olañeta, Palma de Mallorca 1982.

Los continuos obstáculos y adversidades que se interponen entre los amantes, sus separaciones y reencuentros, ponen a prueba la fortaleza del amor. Todo acontece como si los accidentes que entorpecen la realización del deseo fueran una condición necesaria nacida de la raíz misma de la pasión. Los amantes aman las dificultades que se levantan en su camino porque ellas exaltan el ardor y renuevan hasta el infinito la pasión de amar. Se ama, en definitiva, todo lo que retrase y demore la realización del amor, su puesta en acto.

En la medida en que el enamorado se acerca al objeto de su deseo se ve arrastrado a territorios desconocidos y fatídicos conocimientos. Emerge entonces desde las profundidades la nostalgia y la evocación inconsciente de lo que se ha perdido o ya no se tiene.

La paradoja del amor es que el objeto existe en su forma imaginaria (se lo puede ver, tocar, hablar), y sin embargo, es inasible, se escapa, no se

lo puede aprehender. El otro es un ser imposible de alcanzar y capturar. Presencia singular y continuo desvanecimiento. El amor-pasión se pone así al servicio de los impedimentos que alimentan y nutren, de este modo, ese encuentro absoluto y definitivo de los amantes.

El amor aunque parezca un estado de dicha y serenidad, no lo es para nada. No es sólo un estado maravilloso, sino también una forma de sufrimiento. "El dolce e l'amaro" de Petrarca. El amor está cargado de deseo e insatisfacción, de goce y dolor, de muerte y resurrección. Eros es desobediente, desenfrenado y empuja al enamorado a una orfandad creciente. El amante se sale de sí, en un estado de éxtasis y exaltación irrefrenable. Dominado por el influjo del amor parece poseído por fuerzas demoníacas que lo apartan del mundo.

Al abrigo de la fatalidad los amantes se dirigen hacia ese destino mortal que esconde su deseo. Hacia ese espacio sin límites en el que habita la verdadera vida, la vida imposible, donde el goce del amor se une a la muerte. El amor-pasión no tiene cabida en la vida terrestre. Esa muerte deseada no será nunca la muerte del amor, sino la muerte de amor en su forma eterna y absoluta.

Escuchemos ahora la vieja y grave melodía del héroe en el *Tristán e Iseo* de Wagner:

> "¿Para qué destino nací? La vieja melodía me repite: ¡Para desear y morir! ¡Para morir de deseo!".

Los amantes perseveran en su elección hasta la muerte. La fijeza inconmovible de una decisión sin retorno los une en el destino. Atrapada su voluntad por el embrujo de la pasión –representado en la historia de Tristán por la presencia del filtro de amor–, más allá de toda consciencia, los enamorados aman por encima de todo al amor mismo. No aman a un alguien, sino el hecho mismo de amar. Aman a la pasión. Aman al amor fuera de toda lógica, comienzo y fin de la vida. Los amantes se sitúan así en un tiempo eterno, en una experiencia singular de la eternidad.

La pasión es esencialmente un rechazo del tiempo, un deseo de eternidad. Los apasionados viven siempre en una cierta familiaridad con la idea de la muerte. Les parece que ella es el medio favorable, por excelencia, para la unión absoluta de los corazones.

La pasión es sobre todo agitación de las almas, entusiasmo, iluminación, ráfaga creadora, movimiento que anticipa y prepara el acto amoroso. Un encuentro que por ser siempre inesperado, imprevisto, deja descolocados a los amantes desde sus inicios. El amor-pasión los interroga en su propia existencia. Los cuestiona. Abre un debate interior sobre la vida, revoluciona las ideas y los hábitos, pero también las incertidumbres e inseguridades. Se abre así la duda y el conflicto de uno consigo mismo. El futuro se hace incierto y existen pocas señales que indiquen hacia dónde se va. Por eso en la existencia pasional habita la angustia constante de errar. Es una existencia angustiada por la indeterminación y la ignorancia. No sabemos si caminamos hacia el paraíso o hacia el infierno. Aunque –como señala Eugenio Trías en su *Tratado de la Pasión*[9]–, "de hecho ambos caminos se cruzan, se superponen, son paralelos en ocasiones, se diferencian, se vuelven a juntar". Los signos son siempre confusos.

9 Eugenio TRÍAS: *Tratado de la pasión*; Ed. Mondadori, Barcelona 2006.

Si los obstáculos y los impedimentos nos detienen en algún punto del camino debemos inferir que el amor no es recíproco; de lo contrario, cualquier dificultad acrecienta el ardor de los enamorados. Exalta la pasión.

En la figura del amor-pasión conviven en una íntima relación esas dos interpretaciones, esas dos voces etimológicas reconocidas en la estructura de cualquier pasión. La agitación del corazón, la turbulencia de las emo-

ciones y la furia del deseo, propias de la voz activa. Allí también hacen su acto de presencia la potencia y la osadía del héroe, los espacios sagrados donde se despliega la geografía de un erotismo en el retiro oculto de los amantes. (El bosque de Morrois se convertirá para Tristán e Iseo en el recinto secreto, en la catedral erótica donde refugiarán durante tres años su pasión).

Esta voz activa se entremezcla y confunde con la otra voz, la pasiva, el Pathos de los griegos. Con el dolor y la tristeza, con la fatalidad y la desgracia, con la separación y la nostalgia que acompañan el destino de los amantes hacia su último refugio eterno.

"Con la alegría que hay en el dolor –dirá el poeta– que me hace enfermo de delicias".

Dedico este escrito a todos aquellos que aún aman el amor, paradigma universal del deseo.

La muerte en la filosofía del siglo XX

CRISTINA MARQUÉS RODILLA
Trama y Fondo

Death in the Philosophy of the Twentieth Century

Abstract
The conception of death in the western philosophy of the Twentieth century is determined by Hegel's *unfortunate conscience*, which by considering itself finite, opens up to desire of a desire. Heidegger's authentic existence is the subject's absolute freedom (*Dasein*), which by turning back to death and holding onto anguish, assumes a being-toward-death. Foucault suggests some techniques for the *self-care* which require disciplining the body and soul in order to reach wisdom, to bear, and even to have an absolute freedom to choose the moment to die. The desire can be the necessary condition to give back hope to a mortal subject of necessity, although it is not enough; and philosophy has not found a proposal that takes us beyond the diverse therapies of the soul.

Key words: Finitude. Anguish. Authentic Existence. Freedom. Wisdom.

Resumen
La concepción de la muerte en la filosofía occidental del siglo XX está determinada por la *conciencia desventurada* de Hegel; ésta sabiéndose radicalmente finita abre paso al deseo de un deseo. Vuelta hacia la muerte, y sosteniéndose en la angustia, la existencia auténtica de Heidegger es la absoluta libertad de un sujeto (*Dasein*) que asume su ser-para-la- muerte. Foucault propone algunas técnicas para *el cuidado de sí*; exige disciplinar cuerpo y alma para alcanzar la sabiduría, para soportar, e incluso elegir en absoluta libertad, el momento de morir. El deseo puede ser condición necesaria pero no basta para devolver la esperanza a un sujeto mortal de necesidad, y la filosofía actual no ha encontrado una propuesta que nos lleve más allá de las diversas terapias del alma.

Palabras clave: Finitud, angustia, existencia auténtica, libertad, sabiduría.

ISSN. 1137-4802. pp. 19-38

Intentar rastrear la ontología de la muerte requiere, en primer lugar, distinguirla como acabamiento, que no como meta o fin de la vida, o como mero paso o estación de trasbordo hacia otra etapa de la vida, la eternidad.

El propósito de este trabajo es reflexionar sobre la muerte desde una perspectiva contemporánea, y más concretamente, desde la perspectiva inaugurada por Hegel que es el pensador romántico que habla de Dios

como la Humanidad, que argumenta sobre la vida y la muerte desde una perspectiva radicalmente atea.

Los dos pensadores tratados más extensamente son del siglo XX, uno de la primera mitad, Heidegger y uno de la segunda mitad, Foucault.

Hay que subrayar que la postura de Hegel abre la brecha contra el humanismo; el acoso y derribo al mismo empieza con la crítica que Hegel le hace a Kant, al considerarlo contradictorio y origen de la confusión que los pobres ciudadanos van a sufrir al no saber a qué carta quedarse: a quién hacer caso, ¿a su conciencia moral, el deber, o a las leyes civiles? ¿autónomos en la moral y heterónomos respecto a la legalidad?

La autonomía moral afirma que el sujeto no puede actuar más que bajo los dictados íntimos, lo que él mismo en su recta intención considere su deber; pero el ciudadano debe plegarse libre y racionalmente a las leyes dictadas por sus representantes puesto que proceden de él mismo…..¡menudo lío!, afirma Hegel, lo mejor será que el Estado le diga al ciudadano cuál es en cada momento la tarea moral, que no es otra que el proyecto del Estado, que el ciudadano debe confiadamente asumir sin complicarse más la vida.

Lo que de verdad realiza Hegel es el paso del laicismo al ateísmo. Kant y el resto de Ilustrados se limitaban a no hablar de Dios desde el punto de vista del conocimiento. Se puede creer en Dios pero hay que sacarlo de la ciencia, episteme, y de la vida pública porque Dios es un asunto privado, el reino insondable e inmiscuible de la conciencia.

Hegel da el paso, traspasa la frontera y afirma que el Espíritu Absoluto es Dios pero un Dios que subsume y cierra el conjunto de los hombres, la infinitud constituida por la suma de los mortales.

Si Dios ya no es un objeto de conocimiento como afirma Kant, ¿para qué mantenerlo como noúmeno, como incognoscible aunque real? El agnosticismo, para Hegel, es una trampa del creyente que no sabe prescindir realmente de la vida eterna y deja la puerta abierta hacia lo transcendente.

Después del paso hegeliano hacia el ateísmo ya nada puede ser igual; es Hegel el que subvierte la demostración de San Anselmo: Dios conseguirá llegar a ser la Suma Perfección, pero en ese instante ya no será más que el conjunto de los humanos, el Hombre.

Así las cosas no debe extrañar que el humanismo kantiano, junto con todos sus predecesores, comience un declive imparable que terminará con la declaración estructuralista de la muerte del Hombre. En 1968 Foucault hará oficial tal declaración que fue secundada por la inteligencia europea, y que ya había sido precedida por las afirmaciones de Heidegger; parece que Sartre ha sido el "último hombre", quizás el último adalid del humanismo moderno.

Heidegger se ocupó intensamente del problema existencial de la muerte; en su ontología el hombre es pura temporalidad, el *dasein* es duración finita que debe mirar a la muerte como lo que todavía no es pero que está, por derecho propio, en el itinerario de la vida; aún no llegada pero inminente porque puede presentarse en cualquier momento. Podría decirse que es la compañera de la vida que aguarda a cierta distancia, no está a la mano porque no es un objeto manipulable, pero nos aguarda y no faltará a la cita.

La tesis que defiendo es que *la conciencia desgraciada de Hegel es la figura que inaugura una visión de la muerte nítidamente atea que será desarrollada a lo largo del siglo XX por los pensadores nihilistas*. La argumentaré mediante las afirmaciones de Heidegger y de Foucault, pero terminaré con Hegel porque él es el que afirma que Dios muere al nacer la modernidad, la Razón mata a Dios y la conciencia hace la experiencia de su desventura.

Esta tesis voy a exponerla de delante hacia detrás. Empezaré por la ontología de la muerte de Foucault para seguir con su coetáneo Heidegger y finalizar con el acoso y derribo de la Ilustración y de su sujeto.

Hago el recorrido marcha atrás porque aunque la declaración de la muerte del hombre es reciente, sin embargo, considero que es Hegel el responsable último de esa muerte del Hombre[1], o lo que es lo mismo, el que pasa del agnosticismo al ateísmo.

Si Dios no existe, ¿que va a ser del Hombre? no es Nietzsche el que mata a Dios, Nietzsche se entera con retraso, Feuerbach lo hizo antes, al reducirlo a pura ficción, proyección del sujeto alienado. El Hombre es la Razón, es un sujeto poco singular, es el sujeto de la Historia; es un hombre con mayúsculas, no es sujeto particular y contingente.

1 Hegel es también el antecesor de Fukuyama; Kojève, en los años 30, percibió los rituales sin contenido en Japón, lo que le llevó a ratificar lo dicho por Hegel sobre el fin de la historia.

El *dasein* heideggeriano ya es un ser arrojado al mundo, un individuo mortal de necesidad que ya no contempla una perspectiva omniabarcante sino una temporalidad finita donde la muerte es una inminencia que empieza con el mismo nacimiento, arrojamiento del sujeto que sobrenada la nada, ¿cómo no iba a sentir angustia el pobre arrojado a la intemperie más absoluta? El gran estallido de los fuegos artificiales organizados por Hegel no puede más que dejar un rastro de temor y temblor.

Si el hombre no es más que el despliegue de Dios, ¿qué valor puede tener su existencia una vez que Este ha sido asesinado?, ¿qué puede significar la muerte para un ser que vive nadando en la nada?

La muerte del Hombre y el cuidado de sí

La noción del cuidado de sí constituye el último esfuerzo de Michel Foucault para reconducir su *Historia de la sexualidad*. Después de publicar su primer tomo, *La voluntad de saber*, en 1976, su proyecto sufre una importante modificación, se vuelve hacia el pensamiento clásico y hacía el dictado délfico *conócete a ti mismo*, que le conducirá a establecer las *artes de la existencia*. En 1984, año de su muerte, aparecen los dos últimos tomos de su modificado proyecto: *El uso de los placeres* y *El cuidado de sí*.

Sin embargo, el conócete a ti mismo va a ser utilizado por Foucault para entender la historia de modo distinto al habitual en la filosofía occidental; va a utilizarlo de modo intempestivo, siguiendo la huella de Nietzsche.

Cabe situar a Foucault entre los continuadores de la tarea nietzscheana al emprender un trabajo genealógico, en el que la crítica cae sobre el sujeto tal como había sido entendido por Kant, el sujeto de la Ilustración que soporta sobre sus hombros la dignidad humana fundada en la autonomía moral.

Hacía algunos años que Foucault había decretado la muerte del Hombre, del sujeto ilustrado. Al final de *Las palabras y las cosas*, 1968, Foucault había hecho declaración de antihumanismo al afirmar que el hombre es una invención reciente, un producto de la Modernidad.

El sujeto ilustrado ocupaba el centro, la toma de decisiones y el poder, pero ese sujeto que se colocó en el lugar de Dios es finito, mortal, es a la

vez sujeto y objeto de conocimiento, es un pliegue del saber que le normaliza y le encorseta en unas estructuras de saber-poder; pero así como este hombre apareció, va a desaparecer *"como en los límites del mar un rostro de arena"* (Foucault, 1968: 375).

Desde ese momento el campo está preparado para que las fuerzas en el hombre entren en relación con otras fuerzas que ya no serán del orden de la finitud o del infinito: *"es el advenimiento de una nueva forma, ni Dios ni el Hombre, de la que cabe esperar que no sea peor que las dos precedentes"* (Deleuze, 1987: 170)

Tanto Foucault como Deleuze se preguntaron ¿por qué es necesario seguir hablando del hombre? El hombre no es más que un episodio en la trama del saber, esta figura explicativa no ha existido siempre, solo tiene un par de siglos, es hija de la Ilustración y de su afán legislador y cientificista. El humanismo lo ha sacralizado porque no se han tenido en cuenta sus condiciones históricas de posibilidad.

¿Un estudio que tuviera en cuenta estas condiciones de posibilidad históricas podría marcar las fechas de su nacimiento y muerte?

Parece que ambos tenían una respuesta, era la respuesta que había proporcionado el estructuralismo de Levi-Strauss; el sujeto de la modernidad no es más que un momento "fenomenológico" de la omnímoda estructura, una ficción que probablemente deje de existir muy pronto porque proclamar la muerte de Dios no ha hecho más que poner fecha a la muerte de su asesino; este asesino es, en realidad, el último hombre.

Si como afirmaba Deleuze en 1987[2], el hombre es un pliegue de Dios, si el hombre es un pliegue del saber como había afirmado antes Foucault, no se trata nada más que de un despliegue de lo infinito en lo finito que las ciencias que lo estudian, "las ciencias humanas", acabarán disolviendo.

2 DELEUZE, G.: *Foucault*, Paidós, Barcelona, 1987; pp. 166-167.

Las ciencias que lo estudian acabarán disolviendo al hombre porque se han cargado de un tinte ideológico perverso: la normalización de los individuos para asegurarse un mejor control de ellos, utilizando técnicas pretendidamente científicas, ha ido socavando el humanismo. Maltrecho el humanismo lo que procedía era impulsar nuevos modelos para entender lo humano; de lo[3] que se trataba era de crear nuevas formas de vida, inventar-

3 Aquí cabe subrayar sus afirmaciones sobre el psicoanálisis, como un discurso y una de las técnicas pretendidamente científicas, destinadas a corregir y conducir a la senda del bien moral y la adaptación social; es una técnica para el saneamiento de la ciudad que ya no castiga el cuerpo sino que encamina el alma.

las, pulirlas; entonces, había que empezar por crear, pero según Foucault, eso ya no era tarea del hombre.

Así las cosas, Foucault tenía que hacer algo mientras tanto no se presentaran esas nuevas formas de vida, mientras esa actividad creativa no emergiera, tenía que intentar provocarla, fomentar sus condiciones de posibilidad; después del prolongado silencio que siguió a la publicación de *La voluntad de saber*, Foucault dio un vuelco a la orientación de su pensamiento y se interesó por el pensamiento grecolatino, si bien no hay que engañarse, se dirigió hacia él para subvertirlo.

Foucault se propone cambiar los parámetros, si bien retoma el conócete a ti mismo no va a ser para que la dialéctica de la razón realice su ascesis hacia las ideas, monótonamente idénticas a sí mismas, sino para subvertirla y que la subida se realice en pos de ficciones útiles, de herramientas al servicio de la libertad individual conseguida por el autodominio.

Subvertir la historia del pensamiento occidental significa re-entenderla mediante la genealogía de Nietzsche. En definitiva, la historia que reconstruye la genealogía va a ser la historia de las rupturas, de los márgenes y de todas aquellas instancias que no puedan ser concebidas como discurso del *logos*.

La crítica se va a realizar primero sobre el sí mismo para modificarlo, después la crítica irá sobre el contenido del pensamiento; se trata de un proceso iniciado por un *ejercicio de ascesis*, cuyo principal objetivo es afectar al sujeto para que este pueda llegar a tener acceso a la verdad; lo que se subvierte es la relación del sujeto con la verdad: la verdad no se piensa se inscribe (escribe) en el propio cuerpo.

Retomar el juego de la inversión del platonismo, ya iniciada por Nietzsche, significa subvertir las éticas de la eudemonia, aristotélica, hedonista y estoica; el objeto de su investigación se centra en la horquilla que va del siglo IV-III a.c hasta el III-IV d.c. No se tratará tanto de especular como de ejercitarse en el autodominio: solo por el control de sí se llegará al conocimiento de sí, la tekhne alumbrará el conocimiento y la libertad del sujeto.

Pero invertir el platonismo no es eliminarlo, sino entenderlo de un modo diferente, se trata de una re-interpretación del platonismo y para ello re-lee el *Alcibiades I*; según Foucault, en este dialogo Sócrates se presenta como el maestro del cuidado de sí, pero es un maestro teórico, que

tiene las recetas especulativas pero que no sabe cómo ejecutarlas, que desconoce las técnicas operativas; la primacía teórica debe de ser subvertida porque, tal como puede apreciarse en el diálogo, Alcibiades descubre, no sin espanto que no tiene la *tekhne* necesaria para gobernar, siendo así que le habían ofrecido un cargo de responsabilidad.

¿Cómo ocuparse de sí mismo sin conocer qué es ese sí mismo?

Este es el punto crucial de la inversión, no se trata tanto de la naturaleza, de su esencia, como del sujeto como soporte de una serie de técnicas terapéuticas, siempre higiénicas, que trasformarán dicho sujeto; el sujeto sobre el que se opera alumbrará su verdad gracias a estas artes de la existencia.

Re-entender de este modo el sujeto lo individualiza, lo personaliza sin pretender comprender su oculta naturaleza. Subvertir el platonismo significa buscar lo profundo sobre el espesor de la superficie, la reivindicación de la piel y la carne frente a las ideas, bajar hasta el cabello y la mugre en la uña.

Estas prácticas que hacen del sujeto experiencia de sí mismo y que le retornan a un sí mismo que le permite tener acceso al conocimiento, a su verdad de sujeto, lo que manifiesta es la subordinación del conocimiento de sí al cuidado de sí.

Las técnicas de sí son un instrumento para poder pre-disponer de sí mismo. La ontología de nosotros mismos que pretende realizar Foucault precisa considerarse a sí mismo como una obra de arte que debe ser esculpida con paciencia, disciplina y ejercicio programado.

Se trata de la inversión del modelo eidético, se trata de seguir la materialidad de los propios actos vitales, dándonos a nosotros mismos un cierto estilo de vida; no se trata de estar sujeto a una ley externa al sujeto, se trata más bien de ser el artífice de una manera personal e intransferible de asumir la propia existencia.

Foucault define las técnicas de sí como aquellas que: *"permiten a los individuos efectuar, solos o con ayuda de otros, algunas operaciones sobre su cuerpo y su alma, sus pensamientos, sus conductas y su modo de ser, así como transformarse, a fin de alcanzar cierto estado de felicidad, de fuerza, de sabiduría, de perfección o de inmortalidad"*[4].

4 FOUCAULT, M.: *Las técnicas de sí* (1982).En *Obras esenciales*, tomo III, Paidós, Barcelona, 1999, p. 445.

Con esto lo que se intenta no es conseguir la asimilación de unos contenidos que se resuelvan en un conjunto de máximas teóricas que funcionen en el ámbito de la pasividad de un sujeto obediente, sino que lo que se intenta es producir un cambio a nivel de la práctica, su objetivo es conseguir ciertas aptitudes. Al conjunto de estas aptitudes Foucault las denomina "gubernamentabilidad" de sí mismo, aunque también pueden servir para dominar a otros, porque radican en el individuo y en su fuerza para transformar la realidad.

Hay que subrayar que no se trata de técnicas de dominio al estilo del que ejercen las disciplinas bajo el signo del saber-poder, son técnicas que implican una operación ejecutada sobre el sujeto desde el mismo sujeto y no se corresponden con ninguna ideología que pretenda obtener un sujeto estandarizado.

Las tecnologías del saber-poder que domestican y hacen productivos los cuerpos son radicalmente distintas de las tecnologías del yo; se trata de ejercicios tanto corporales como de meditación que construyen el yo desde dentro.

La muerte, la enfermedad y el sufrimiento físico no son males en sí mismos y por eso es mejor cuidarse del "alma" y adquirir soberanía de sí. Es posible tomar cierta distancia de los modelos de domesticación, construir el yo desde dentro con prácticas que nada tienen que ver con la especulación filosófica tradicional, y alcanzar el conocimiento de sí.

La felicidad se adquiere por el conocimiento de sí mismo y éste por medio de un determinado número de operaciones ejecutadas sobre el cuerpo, el alma, los pensamientos y las conductas del sujeto, que le conducirán a *"alcanzar cierto estado de perfección, de dicha, de pureza, de poder sobrenatural"*[5].

El poder sobrenatural no es otro que conseguir un goce que solo dependa de quien lo experimenta, un goce exclusivo, personal e intransferible. El concepto de libertad que encierra está

5 FOUCAULT, M.: *Sexualidad y soledad*,(1981). En *Obras esenciales*, tomo III, op. cit., pp. 227-228.

conseguido por la posesión de sí de un sujeto que no se somete a más dominio que su propia autoridad, que tiene en sí mismo el principio regulador de sus acciones, es decir, una autonomía sobre los impulsos, los sentidos y, en general, sobre el mundo exterior.

Esta autonomía nada tiene que ver con la del sujeto moral kantiano que debía someter sus decisiones al universal concepto del deber que la dignidad humana exige. Hemos llegado a un sujeto insolidario y solipsista que es posible que se libre de la microfísica del poder que le rodea y le atenaza, evadiéndose de su disciplina y de su castigo, pero que difícilmente podrá ejercer como ciudadano del mundo. Podrá disfrutar de placeres intensos que le darán un estado de plenitud solitaria difícilmente integrable en una comunidad democrática.

El individuo logra ser la medida de sus propios placeres porque *"Aquel que ha llegado a tener finalmente acceso a sí mismo es para sí mismo un objeto de placer"*[6]; se trata, pues, de una intensificación de la propia subjetividad que le eleva a *sophos* en el sentido de que ha experimentado sus propios límites en situaciones límite, autoimpuestas, y ha obtenido placeres de una sola pieza porque nada exterior puede interponérsele.

6 FOUCAULT, M.: *Historia de la sexualidad II*, Siglo XXI, Argentina, 2003, p.65.

Consigue así una libertad que nada tiene que ver con el libre arbitrio que conducía a la vida eterna; es la libertad de la finitud, del sujeto mortal por necesidad pero que transciende su muerte al apropiársela: la muerte propia como un placer sencillo del que todos podemos disfrutar si seguimos las reglas del cuidado de sí, que nos darán debida cuenta de ese que somos.

El austero régimen que propone Foucault conduce a una actitud serena para enfrentar la salvación personal y conseguir un estado de purificación que no llevará a ningún paraíso sino a hacernos dueños de nuestra propia muerte.

Podría afirmarse que en ese estado de beatitud pagana la muerte no tiene poder alguno sobre el sujeto porque es algo externo, sobrevenido y que ya nada puede influir en un sujeto libre que solo se obedece a sí mismo.

La última consecuencia de la subversión del platonismo consiste en fabricarse un reino de los cielos propio, en el interior del sujeto, ya que solo a partir de su construcción puede el sujeto asegurarse su propia salvación e "inmortalidad", dado que la muerte ya en nada puede afectarle.

La muerte no puede afectarle porque su libertad se basa en el reconocimiento de sus propios límites, pues el más sabio de los sabios es el que reconoce que su condición no es la de un dios sino la de un sujeto mortal de necesidad.

El cumplimiento, en el sentido de la salvación de sí, de una cierta dicha y de un poder sobrenatural, llega a su momento máximo un instante antes de la muerte, momento de posesión de sí, de libertad que asume su mortalidad (finitud). Es pues un placer sencillo, una muerte propia por la apropiación, menos teórica que práctica, de la necesaria mortalidad del sujeto.

Existencia auténtica e inauténtica

El existencialismo es la respuesta a la profunda crisis de la conciencia europea provocada por las dos guerras mundiales; cuando los existencialistas afirman que el hombre es un ser *"arrojado al mundo"* debe tomarse literalmente. La visión profundamente pesimista del existencialismo se perfila en otra de sus afirmaciones capitales: *el hombre es un ser para la muerte*; este nihilismo exige que la breve y desgraciada existencia del humano tenga al menos la dignidad de lo auténtico.

En *Ser y tiempo* (1927), Heidegger hace un análisis del ser humano (*dasein*), es lo que el mismo Heidegger denomina un análisis existencial que busca dar respuesta a la pregunta por el sentido del ser; así es que *Ser y tiempo* es un análisis de las estructuras ontológicas de la existencia. Una de esas estructuras que conforman al ser humano es la autenticidad y en ella se centra el sentido que la muerte tiene para este ser arrojado al mundo.

El *dasein*, ser-ahí, arrojado en un lugar y junto con otros, está abierto al mundo. El mundo aparece como un campo de posibilidades pero esta apertura le señala su destino: es un "ser-para-la-muerte", y por ello, un ser para la nada; su destino es la radical finitud, es decir, es mortal de necesidad.

Las posibilidades que se abren al *dasein* son aprovechables o no, todo depende del proyecto que ese humano se haga para realizar su existencia. El hecho de que el ser humano sea un ser "con-los-otros" puede conducir a una existencia inauténtica o anónima. En efecto, por miedo a su propio poder-ser, puede huir de sí mismo y refugiarse en el anonimato del "uno" impersonal.

Este "uno", cualquiera, se manifiesta en las habladurías, en la charla inconsistente, la curiosidad, o incluso, en el cotilleo y el equívoco. El que lleva esta existencia ha sufrido "la caída" en el mundo; cuando el modo cotidiano de estar en el mundo es la inautenticidad, el sentido de la muerte se ha perdido porque para mirar a la muerte es necesario apropiársela.

En la existencia inauténtica el ser humano huye de sí mismo, de su muerte, de su destino, porque no quiere saber que cuanto más pretende alejarse más se acerca a él.

Esta huida sin éxito se manifiesta en la angustia. La angustia no es el miedo porque éste proviene de la amenaza de algo concreto; en cambio, en la angustia la amenaza no está localizada y el desasosiego es por "nada".

La angustia no viene del exterior, está inscrita en el ser-ahí, en tanto que arrojado en un mundo inhóspito siente la angustia ante la responsabilidad de su proyecto, ante la carga de su libertad para elegirse a sí mismo. Por eso el que se angustia no huye *ante* lo que le rodea sino que huye *hacia* ello para refugiarse en el anonimato del "uno", para camuflarse y ser como otro cualquiera.

Jaspers acuñó el concepto de situación límite para denominar a la muerte y la angustia no es más que la conciencia de esta situación insalvable. Ante esta situación límite puede surgir una crisis neurótica, una náusea la llamaría Sartre.

Sin embargo, la voz de la conciencia llama al ser humano a ser él mismo, le convoca a la existencia auténtica, al ser auténtico del ser-ahí, a asumir sus responsabilidades. Le llama a ocuparse de su proyecto vital, al cuidado (*sorge*), de su única e insuperable "posibilidad": la muerte.

Lo que hay que comprender, el genuino sentido existencial, del análisis de la estructura ontológico existencial de la muerte, es la anticipación de lo que todavía-no-es pero pertenece al *dasein*; en eso reside el cuidado: en el estar vuelto hacia la muerte en la cotidianeidad, en vez de huir de ella perdiéndose en un mundo sin sentido.

Se trata de incorporar al proyecto vital, existencial, de cada humano el modo propio de estar vuelto hacia la muerte; el proyecto de cada uno debe incorporar la muerte como modo de ser propio.

La muerte es un modo propio de la existencia porque es personal e intransferible, nadie vive la muerte de otro; se puede morir en el lugar de otro, pero ese individuo, al que salvamos de morir en ese momento, no podrá escapar de su propia muerte: *"Nadie puede tomarle a otro su morir. Bien podría alguien "ir a la muerte por otro". Sin embargo esto siempre significa: sacrificarse por el otro "en una causa determinada". Semejante morir por…no puede empero significar jamás que de este modo le sea tomada al otro su muerte. El morir debe asumirlo cada Dasein por sí mismo. La muerte, en la medida en que ella "es", es por esencia cada vez la mía. Es decir, ella significa una peculiar posibilidad de ser, en la que está en juego simplemente el ser que es, en cada paso, propio del Dasein…..el morir no es un incidente, sino un fenómeno solo existencialmente comprensible"*[7].

7 HEIDEGGER, M.: *Ser y tiempo* (1927). En la edición electrónica: www.heideggeriana.com.ar. Traducción de Jorge Eduardo Rivera a la séptima edición de 1953; pp. 237-238.

Se deja ver con claridad que la muerte no es algo externo y nada tiene que ver con la *Carta a Meneceo* que escribió Epicuro para sosegarle y que no tuviera miedo de la muerte porque cuando ella estuviera él ya no estaría; la muerte aparece aquí como un incidente, como algo sobrevenido, que nada puede hacerle a Meneceo, ni a ningún otro hombre, porque nunca estarán juntos. Meneceo no tiene que estar vuelto hacia la muerte porque ella no está existencialmente en su horizonte.

El "uno" no tolera echarle coraje a la angustia ante la muerte y procura convertir la angustia en miedo, así, haciéndola ambigua al convertirse en miedo, la angustia es considerada como una flaqueza que un individuo seguro de sí mismo no debe de sentir. Lo "debido" según el "uno" es la indiferente tranquilidad ante el hecho de que uno se muere. El cultivo de una tal "superior" indiferencia enajena al ser-ahí de su más propio poder-ser. Pero esta indiferente tranquilidad que no puede más que recordarnos las palabras de Epicuro, no es más que *caída* para Heidegger, es una huida ante la muerte. En la existencia inauténtica el estar vuelto hacia la muerte es un esquivarla, un encubrirla por no atreverse a mirarla de frente.

Las palabras de Heidegger hacen resonar, quizá, el estoico *"hacer de la necesidad virtud"*. Heidegger define la muerte como fenómeno existencial, como la posibilidad cierta inscrita en la estructura ontológica del ser-ahí. El ser humano puede elegir una existencia inauténtica pero debería ser capaz de asumir libremente su destino.

Hay en el *Dasein* una permanente no integridad, una incompletud imposible de abolir, que encuentra su fin con la muerte: *"El no- todavía ya está incorporado en su propio ser, y esto no como una determinación cualquiera, sino como constitutivo. Respectivamente, también el Dasein ya-es-siempre, mientras está siendo, su no-todavía"*[8].

8 Obra citada: p. 241.

Tanto el ser humano que decide sostenerse en la angustia como el que huye de ella, está constitutivamente vuelto hacia su fin; la elección reside en abrirse hacia ella o tratar de encubrirla. Se puede decidir que la muerte es algo que ocurre cotidianamente a los otros pero que él, "uno mismo", "todavía vive", y que lo que debe procurarse es una impasible indiferencia frente a la posibilidad más cierta de su existencia.

La muerte es indeterminada aunque cierta y puede ocurrir en cualquier momento, pero lo mejor para algunos es no perder el tiempo con estos pensamientos y, dedicarse a los apremiantes quehaceres de la cotidianeidad, con la disposición afectiva de una controlada indiferencia.

Cabe otra posición, ¿si es una necesidad por qué no convertirla "en virtud" y volverse para mirarla de frente sin dejarse impactar por su inmanencia?

¿Es posible un modo propio de estar vuelto hacia la muerte? Constitutivamente vuelto hacia su fin, el ser humano puede asumirlo o encubrirlo, puede enmascarar la angustia en miedos o estar afectivamente dispuesto para adelantarse hasta su posibilidad. Puede hacerse cargo, adelantarse, ir hacia su ser más propio desde sí mismo y por sí mismo.

¿Cuál es el coste de asumir esta posibilidad, de abrirse a esta constante amenaza?: *"Ahora bien, la disposición afectiva capaz de mantener abierta la constante y radical amenaza de sí mismo que va brotando del ser más propio y singular del Dasein es la angustia"*[9].

9 Ibid.: 261.

El estar vuelto hacia la muerte es esencialmente angustia. El adelantarse hacia ella es el ejercicio de una libertad apasionada, libre de las ilusiones del "uno", es la libertad para la muerte.

El que muere es una conciencia que asume o reniega de su posibilidad más inexcusable. Es el ejercicio o la denegación de la libertad radical del *Dasein*.

El ser-ahí es una conciencia vuelta hacía la muerte, que ha incorporado la muerte como posición subjetiva o es una conciencia angustiada que huye dándole la espalda.

El estar vuelto hacia la muerte no supone afanarse por realizarla. Hay un caso que ha llamado mi atención: la biografía de Simone Weil parece ser una carrera hacia la muerte, una búsqueda más o menos consciente del suicidio; ella misma habló de dos maneras de avanzarse hacia la muerte: el desapego o el suicidio[10]. Ninguna de estas dos formas de renuncia tiene relación con la lúcida propuesta de Heidegger.

10 Tomo la referencia de COMTE-SPONVILLE, A. en *Cahiers Simone Weil,* vol. XXVII, nº 4, diciembre de 2004.

La existencia auténtica asume el poder ser de la muerte como una decisión anticipadora de lo que aún no ha llegado pero que le pertenece. El vivir-para-la muerte consiste en comprender la imposibilidad de la propia existencia y convertir la necesidad de la muerte en "libertad para morir", es decir, en una libre y consciente aceptación de la muerte como destino.

Los avatares de la conciencia desventurada

Hegel[11] había concebido su famosa contradicción del amo y del esclavo en dos versiones, la pagana y la cristiana, con el matiz de que en esta segunda vez, el siervo es la negación del señor feudal.

11 KOJÈVE, A.: *Dialéctica de lo real y la idea de la muerte en Hegel.* Editorial Leviatán, B. Aires, 2010.

Lo que se dirime objetivamente es la triada de la libertad, la individualidad y la historia para justificar la revolución verdadera. El cambio social, el progreso histórico, la creación de lo nuevo solo pueden ser justificados por la muerte que es la expresión absoluta de la finitud. Puede también decirse que, la muerte es la manifestación última y auténtica de la libertad porque es la negatividad, es la acción negadora de la muerte la que liquida y barre lo establecido.

Hegel admite tres estamentos: campesinos, comerciantes, industriales y guerreros. La nobleza es en esencia guerrera, lo cual le permite llevar una vida verdaderamente humana, ociosa y disfrutando del trabajo de los otros estamentos. Los siervos trabajan y pueden humanizarse por este trabajo sin necesidad de arriesgar su vida. Solo la nobleza realiza la Historia porque lucha por el puro prestigio, arriesga la vida sin necesidad, en función de un ideal. No lucha tanto por la posesión del objeto disputado como porque se le reconozca el derecho absoluto a dicha posesión.

No hay Historia sino allí donde hay libertad, es decir, progreso o creación, esto es negación "revolucionaria" de lo dado. Y puesto que la libertad negadora presupone la muerte, solo un ser mortal puede ser verdaderamente histórico.

Hegel no se asombra porque sabe que la muerte es lo más terrible y que la aceptación de la muerte es lo que exige mayor fortaleza. Pero únicamente cuando toma conciencia de su finitud y por tanto de la muerte, el hombre asume en verdad su autoconciencia: se sabe finito y mortal, se sabe conciencia desventurada.

La conciencia desgraciada lo es porque acepta su finitud radical: no hay más allá, la muerte ya no es un paso hacia otra realidad. Es libre y está liberado de la transcendencia, tiene que arreglárselas con el desgarramiento absoluto.

El sabio es plenamente autoconsciente de su finitud. El vulgo, sin embargo, trata a la muerte diciéndose: "no es nada o no es cierto", y volviéndose rápidamente se apresura a volver a sus quehaceres cotidianos. Así, en la lucha, el señor manifiesta la aceptación voluntaria del riesgo de su vida; el siervo, sin embargo, sufre la angustia por la pérdida "segura", consciente, de la suya. El hombre se transforma en ser humano como "por magia": la conciencia de la muerte los pone en acción, trasformándose en guerrero y trabajador, respectivamente.

La nada que es y que se manifiesta por la presencia de la muerte realiza la magia de posicionarlos como creadores de la Historia. El ser humano no es más que acción, acción negadora de lo dado: es la muerte que vive una vida humana. El ser humano es una muerte diferida.

Resulta así, que la muerte es un factor antropógeno, es un factor de humanización que transforma al "animal" en humano; puede decirse que el hombre es la enfermedad mortal del animal. El sujeto queda horadado,

desfondado, tachado por la autoconciencia de su finitud, y queda nadando en la incertidumbre de su conciencia desventurada.

Solo el riesgo de la vida es suficiente para realizar al ser humano; un ser no puede vivir humanamente sino a costa de ser capaz de soportar su muerte, de ser capaz de afrontarla voluntariamente. Ser hombre para Hegel es poder y saber morir. En *La fenomenología del espíritu* (1806), el valor antropógeno de la lucha y el riesgo de la vida queda formulado de manera inequívoca.

Y esto crea un problema, ¿qué pasa entonces con el siervo? Ha tenido miedo a perder la vida, ha sucumbido a la angustia y se ha sometido, rebajándose a trabajar al servicio del señor; por tanto, ¿es realmente humano? Se redimirá por el trabajo y por la transformación y dominio de la naturaleza, se redimirá como técnico y científico, industrial, comerciante y campesino.

La lucha es una lucha por el prestigio, por el reconocimiento, ¿estará el que se acobardó en condiciones de reconocer al señor? No están en condiciones de igualdad, pero el hombre solo es verdaderamente humano cuando es reconocido como tal por otro humano, por un semejante. El siervo se somete y por eso no es auténticamente humano, por consiguiente, ¿el reconocimiento del siervo puede realizar la plena humanidad del señor? Hegel decide que el siervo es verdaderamente humano porque ha estado en presencia de la muerte, ha sentido la angustia de la finitud y esta experiencia no es animal sino estrictamente humana.

En la lucha ambos han tomado conciencia de su finitud. Ambos han experimentado la libertad absoluta frente a la Naturaleza y frente a Dios, y esta experiencia de absoluta libertad satisface el inmenso orgullo del hombre.

Esta satisfacción no equivale a la felicidad, no le procura al hombre ningún placer ni alegría pero satisface su infinito orgullo de saberse autocreador, creador de su propia humanidad; es cierto que su gesto antropógeno, arriesgar la vida y sentir la angustia que provoca la experiencia de la muerte, respectivamente, no conduce a un final feliz, no procura al humano una consistencia ni una identidad acabada, muy al contrario: lo reduce a pura nada, que durante un cierto tiempo difiere de la nada en tanto que hombre histórico, libre y "único", personalidad irrepetible.

Es ahí, en esa visión romántica del hombre como individualidad única, reflejo de la concepción del genio como "pieza única", donde el mortal humano encontrará el sentido, la satisfacción, para su desventurada aventura.

Las enfermedades del alma y las terapias del deseo

Bajo este epígrafe, que no voy a desarrollar, quiero dejar abierta la conclusión de este artículo. Lo primero, explicar por qué he recorrido el camino al revés: de atrás hacia delante.

¿Por qué he pasado de los efectos a las causas? Este ejercicio *a posteriori* no tiene un afán positivista. Mejor podría asociarse a un afán detectivesco; podría enfatizarlo con la provocadora cuestión: ¿quién es realmente responsable de la muerte del Hombre? Quizás, ustedes ya hayan localizado al asesino, porque es difícil que el humanismo sobreviva cuando su referente ha sido eliminado; este es, precisamente, el poder de la dialéctica: ambos polos se sostienen mutuamente, y la caída del uno arrastra la caída del otro. ….era, pues, cuestión de tiempo y de discurso.

Se ha dicho reiteradamente que las filosofías nihilistas, radicalmente pesimistas, han sido abanderadas por la filosofía a martillazos de Nietzsche, al que no se presta atención en este artículo. He preferido centrar mi atención en Hegel, al que considero el auténtico asesino del humanismo porque sustituir al Dios cristiano por el Hombre no podía conducir más que a la muerte de su contrario dialéctico: el hombre ilustrado que tan refinadamente representa Kant.

La concepción de la muerte en la filosofía occidental del siglo XX está determinada por la conciencia desventurada de Hegel, que sabiéndose radicalmente finita abre la puerta al deseo de un deseo.

La conciencia desgraciada es una conciencia enferma que va a exigir nuevas recetas terapéuticas; en alguna medida puede hablarse de una vuelta a las terapias del deseo de las filosofías eudemonistas de la antigüedad grecolatina, pero considero que aún contando con ellas, el psicoanálisis[12] ha representado el

12 La consideración de la teoría y la práctica psicoanalíticas como terapia central para las enfermedades del alma, durante el siglo XX, no ha excluido otras propuestas; sin embargo, la filosofía contemporánea no ha conseguido hacer una propuesta original, que vaya más allá de lo meramente terapéutico; baste decir que ese es el motivo por el que el último epígrafe está simplemente esbozado.

principal remedio, durante el siglo XX, para esta conciencia desamparada que ha perdido su refugio divino, y se ve forzada a errar sin más destino que su muerte segura.

Hegel mata a Dios en la plenitud de la Historia; la Razón llega a la cima y en el momento de su culminación se niega a sí misma, transformándose en la Humanidad.

Bajo este paraguas se acogen los hombres históricos, particulares y perfectamente estratificados: los protagonistas de la Historia, los "nobles", en el centro del escenario, las comparsas, los "siervos", teloneros sin nombre que se instalan en el fondo, constituyen el coro que exalta la antropología hegeliana.

Kojève afirmaba: *"la antropología hegeliana es una teología laica…..todo lo que dice la teología cristiana es absolutamente verdadero, a condición de no ser aplicado a un Dios transcendente imaginario, sino al Hombre real que vive en el mundo. El teólogo hace antropología sin notarlo. Hegel no hace sino tomar verdadera conciencia del saber llamado teológico, explicando que su objeto real no es Dios, sino el Hombre histórico, o como prefiere decir, el Espíritu del Pueblo (Volksgeist)"*.

En este marco teórico desarrolla Heidegger su ontología existencial. Vuelta hacia la muerte y sostenida en la angustia, la existencia auténtica de Heidegger, ha perdido su vitola romántica y está verdaderamente enferma de angustia, la conciencia desgraciada es ahora una conciencia con síntomas neuróticos que exige terapias que la apuntalen en la heroicidad cotidiana de vivir vuelta hacia la muerte, sin esperanza, asumiendo el ser para la muerte, su destino radicalmente finito.

Foucault propone algunas técnicas para el cuidado de sí, exige disciplinar el cuerpo y la mente para soportar, e incluso elegir en plena libertad, el momento de morir: la verdadera sabiduría consiste en prepararse para la muerte…..resuena aquí la conocida autarquía.

El intento de ceñir la muerte como problema ontológico existencial ha dejado entrever cuestiones que no se explicitan porque constituirían una desviación fenomenológica y casuística de la tesis propuesta al inicio de este artículo, tal es el caso del suicidio. Tampoco se tratan el sufrimiento, la enfermedad o la vejez por ser aspectos igualmente fenomenológicos, que no alcanzan o que enmascaran, la profunda radicalidad de la finitud

contemporánea; finitud con mayúscula, y desesperanzada, pues la muerte ya no es un tránsito hacia la vida plena.

El suicidio está claramente planteado en Hegel; el hecho de arriesgar la vida por puro prestigio, que es el acto antropógeno por excelencia, no es más que un acto de soberbia y vanidad. No se lucha por el huevo sino por el fuero, pero un fuero fundado en la desigualdad, en el privilegio que le corresponderá por derecho al noble enfrentado al humillado siervo que no apuesta por el suicidio.

El momento del reto al semejante hasta la muerte de uno de ellos, coloca el conflicto de la muerte en el campo del suicidio. El hombre se suicida, o es capaz de suicidarse, en tanto que puede provocar su propia muerte de forma consciente y voluntaria.

La lucha por el reconocimiento es un suicidio no consumado, que se convierte en un suicidio diferido cuya duración es la de la misma vida. El noble tendrá que repetir la apuesta, su vida se agotará en el agónico esfuerzo de sostener su inmenso orgullo; el siervo morirá cada día realizando un trabajo agotador, la humillación cotidiana será su redención.

En Foucault esta misma decisión suicida se manifiesta en la práctica de ciertas disciplinas de control del cuerpo y de la mente que pueden conducir al límite: el momento de procurarse la muerte como acto de absoluta libertad.

Heidegger, sin embargo, no propone el paso al acto sino la estoica, a la vez que agónica, mirada a la condición humana. Lo hace mediante un quiebro intelectual ampliamente explotado por Nietzsche, el *amor fati*, expresión latina que clama: ama tu destino.

Se trata del amor a lo que hay tal cuál es, lo importante es dejar ser a lo que es sin forzarlo. El amor a la esencia de lo que es no puede ser resignación ante la arbitraria fatalidad sino amor a la eterna plenitud del devenir.

Hegel dibuja la figura del ateísmo en la conciencia desventurada que se arranca violentamente de Dios, admite que no hay transcendencia y, en la ausencia de toda esperanza, nace al deseo de un deseo. Heidegger radicaliza el ateísmo porque ya no hay refugio imaginario, no hay apuesta ni riesgo porque no hay sentido, lo que hay es el compromiso del *Dasein* consigo mismo para llevar una existencia auténtica, para no arrugarse ante ese morir cotidiano que es el destino del hombre: la muerte está inscrita en su ser de arrojado en medio del sinsentido.

Heidegger le da la vuelta al discurso de Hegel, poniendo de manifiesto la fatuidad del noble que vive en el imaginario reconocimiento, camuflaje del auténtico amo del juego: la muerte.

Detrás de la fatuidad del noble hegeliano se descubre la apertura al deseo; la enfermedad, el desfondamiento, del mamífero que se ha transformado en hombre nos traslada desde el miembro de la especie hacia el individuo, nos traslada hacia ese *Dasein* único, individuo irrepetible, que tiene que inventarse a sí mismo a través de un proyecto agónico, más propio de un héroe trágico que de un pobre existente arrojado en medio de la intemperie.

No hay salvación fuera del deseo porque es el origen de la creatividad, de la singularidad del proyecto vital y, aunque este proyecto esté agujereado por el absurdo, tiene la belleza de la autenticidad. Sostenerse en el proyecto vuelto hacia la muerte, soportando la angustia que conlleva puede abocar al absurdo, pero descarta el suicidio. Dice de la plenitud del compromiso del sujeto con la vida, del compromiso con una vida que no es fundamentalmente biológica sino cultural, porque la vida humana es la enfermedad del mamífero que sostiene nuestra posición subjetiva.

Es posible que sea un compromiso sin sentido, pero es la libertad absoluta del héroe anónimo para el que vivir es exponerse al peligro de ganarse la vida.

La muerte en la producción de Elías Querejeta

LUCIO BLANCO MALLADA
Universidad Complutense de Madrid

The Death in Elias Querejeta's production

Abstract
This article is a study of the presence of death in three of the films that compose Querejeta's production. It is also an attempt to find out its nature, taking as a starting point the premise that it exists as a cause-effect relation between the socio-political structures and the violence that individuals vent, turning itself then into death.

Key words: Querejeta. Violence. Death. Cinema. Politics.

Resumen
Este artículo es un estudio sobre la presencia de la muerte en tres films de la producción de Querejeta. Se intenta además saber cuál es su naturaleza partiendo de la premisa de que existe una relación causa- efecto entre las estructuras sociopolíticas y la violencia que descargan los individuos y se convierte en muerte.

Palabras clave: Querejeta. Violencia. Muerte. Cine. Política.

ISSN. 1137-4802. pp. 39-55

1. Introducción

La presencia de la muerte en la producción de Elías Querejeta es fácilmente constatable. Títulos como *La caza*, *El espíritu de la colmena*, *Pascual Duarte*, *Peppermint Frappe*, *Habla mudita*, *De cuerpo presente*, *Cría cuervos* o *Las secretas intenciones* así lo prueban. Aunque en todos ellos se podría encontrar alguna relación entre la muerte y la sociedad en que ésta ocurre, este estudio se centra en tres films: *La caza*, *El espíritu de la colmena* y *Pascual Duarte* por ser en los que esta conexión se muestra de un modo más claro.

Siendo la producción de Querejeta lo más representativo del cine de la resistencia a la dictadura no es nada extraño que muerte y política vayan

tan unidas. Dos de las historias ocurren durante la dictadura franquista, una de ellas en la postguerra inmediata y el otro ya en los años sesenta, años del desarrollismo y también de las primeras muestras de descomposición del régimen. La tercera, "Pascual Duarte" ocurre durante otra dictadura, la de Primo de Rivera y una república que no se muestra en la película muy diferente en cuanto a las condiciones de vida de los más desafortunados. El conjunto del periodo que suman los tres films abarca más de la mitad del siglo XX en España y en todo ese período la presencia de la muerte es constante. España y política se unen en un lazo mortal.

2. *Pascual Duarte*

2.1. La novela de C. J. Cela que da origen al film de Ricardo Franco tiene el título de *La familia de Pascual Duarte* y no es algo carente de significación. A lo largo de todo el texto se constituye en evidencia el condicionamiento del personaje por su entorno; vemos cómo su contexto social, familiar y cultural lo convierten en la persona que será de mayor.

El libro habla del determinismo, de la falta de libre albedrío que tiene el personaje de Pascual para forjarse una vida digna y honesta. Y la palabra "familia" hace referencia al marco en el que se desarrolla la vida de Pascual. Las causas que le llevan a cometer esa cadena de actos brutales hasta llegar al homicidio y al parricidio no son solo sus presumibles condiciones psicopatológicas. En todo caso tales condiciones toman origen y se derivan de su entorno desde el mismo instante de su nacimiento. El film, como toda adaptación de una novela, no puede contar tanto como cuenta el texto literario, pero en él se manejan numerosas claves que hacen visible la fuerza del entorno en la vida del Pascual Duarte. La construcción dramática del personaje tiene su fundamento en un trazado de la vida que va a desembocar en la muerte como pago a la muerte. En la muerte al final de una imposibilidad de tener una vida, del destino. Todo esto con el marco de la España profunda como fondo, la España de alpargatas, de hambre y de miseria. Como escribe Glauber Rocha el comportamiento normal de quien pasa hambre es la violencia[1], la violencia que se aprende y que, por repetida, cala y cala hondo, violencia de principio a fin. El fin es su propia muerte mucho más cruel que las que él dio a sus víctimas: el garrote vil. La frialdad de la muerte producida por la justicia encuentra menos explicación y supera en brutalidad a las muertes que causa el reo. Violencia institucional, violencia de la sociedad ajusticiando a un individuo que a veces, como en este

1 Cfr. ROCHA, G. Revisión crítica del cine brasileño. Madrid : Fundamentos, 1971.

caso, se ve abocado al crimen empujado por una violencia que llega de fuera y se establece en el interior del individuo.

La película no da tantas explicaciones como la obra literaria. Al menos no lo hace de forma explícita, aunque la relación causa efecto resulta perfectamente reconocible, pero, ciertamente, es una película de silencio. Un silencio que intriga, que inquieta y, finalmente, oprime. La música se inscribe del mismo modo en un discurso minimalista, realmente el mismo discurso del silencio expresivo. El tema con más presencia consta de tres notas que se combinan entre sí formando una frase de cinco sonidos. Añadamos el timbre: seco, percutiente, punzante…el aviso de que algo va a ocurrir, algo que a partir de la primera muerte sabemos con certeza que pertenece a lo siniestro y que nos anuncia su proximidad.

2.2.- Después de todo cuanto se ha escrito sobre el espacio sabemos que la construcción espacial es más que un elemento accesorio donde se colocan los personajes y la acción. Posee en sí un valor comunicativo y codificador. En la narrativa de las últimas décadas, las estructuras aprisionantes se manifiestan como una constante porque para el escritor el espacio encerrado es una proyección metafórica de la circunstancia social y existencial del ser humano que lo ocupa.

Toda la historia, tanto en la novela como en el film, es atravesada por la cárcel. Este lugar penetra transversalmente todo el recorrido narrativo. En la novela se muestra con un carácter aún más decisivo pues es allí donde Pascual escribe sus memorias y reconstruye su historia, lo que no ocurre en el film. El espacio celular es la primera, casi única realidad de *La familia de Pascual Duarte* y de su protagonista.

Se establece una diferencia y una barrera entre fuera y dentro. Encontrarse dentro de una celda equivale a encontrarse fuera de la sociedad. Siendo prisionero, Pascual no está libre. Pero ¿lo ha estado mientras no estuvo encarcelado? Según se muestra en el film no. Cada espacio cerrado supone la existencia de un espacio exterior, que debiera significar una apertura, pero la sociedad no es la solución liberadora desde la perspectiva del autor del film. La sociedad es sencillamente otra forma de encarcelamiento. En la novela Pascual confiesa que cuando salió de la cárcel encontró al campo más triste de lo que se había figurado, yermo y agostado como los cementerios, deshabitado y solo[2]. En palabras de John W. Kronic "La suspensión del castigo le hundió en castigos aún peores"[3]. Al soltarle, al

2 Cfr. CELA, C.J. Obra completa, I, Barcelona, Destino, 1962. p. 171.

3 KRONIC, J.W. "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto". Anales de la literatura española, Nº6. Ed. Universidad de Alicante. pp. 309-324.

abrirle las puertas le dejaron indefenso ante todo lo malo, sigue diciendo el propio Pascual. Así pues, éstas son las tristes alternativas que se ofrecen al individuo: el encarcelamiento particular, la celda, o el encarcelamiento comunal, la sociedad.

En efecto la cárcel no es el único encarcelamiento para Pascual. La estructura narrativa, la estancia en prisión presente a lo largo de toda la obra, se constituye como un doble texto: la cárcel por un lado y por otro toda la vida del personaje. El texto doble presenta a Pascual Duarte confinado dentro de la familia de Pascual Duarte.

Como señala Kronic "De este modo Pascual sufre otra condena, tal vez la peor, impuesta ahora por el propio texto"[4]. La casa, profundamente pobre, armoniza en su miseria con la posición social de la familia. No puede ser vista sino como una estructura que forma y deforma a Pascual. Cuando al final de su relato se lanza corriendo al campo, las últimas palabras que escribe son: «Podía respirar...». No hay que perder de vista el hecho de que la mísera casucha está situada fuera del pueblo, espacio marginal, tal como Pascual se encuentra al margen de la sociedad. Por el contrario la casa de su última víctima, el Conde don Jesús, es una vivienda elegante con la que se adorna la plaza central. Del mismo modo, la región de Extremadura con referencia a España entonces era tan marginal como la casa de Pascual. Y al final España, aislada y también marginada del mundo en su condición miserable. En efecto, el encierro y la marginación se unen para acompañar a Pascual.

4 KRONIC, J.W.: op. cit. p. 315.

Desde su nacimiento Pascual Duarte se nutre de pobreza y de violencia. La desestructuración familiar, padre delincuente y maltratador, madre alcohólica, hermana prostituta…con esto cuenta el personaje para formar su personalidad. La violencia que la sociedad, la misma vida, ejerce sobre él va penetrando en su interior hasta que no controla su comportamiento y solo sabe responder con el único lenguaje que conoce: la muerte. Cela en su obra dice que Pascual va muriendo poco a poco[5].

De acuerdo con Kronic "El defecto trágico de Pascual a lo largo de su vida es su visión limitada que no columbra otra solución que la violencia ante los problemas que se le presentan. No sabe resolver sus dilemas de otro modo porque no tiene el don de la palabra"[6]. Algunos autores, contrastan el primitivismo de Pascual, su actuación directa, con el comportamiento más refinado y simbólico del hombre social. No todos los individuos pueden coordinar sus impresio-

5 Cfr. CELA, C.J.: op. cit. p. 46.

6 KRONIC, J.W.: op. cit. p. 320.

nes para dar una respuesta independiente de sí mismos, exterior a sí mismos. Los que tienen la capacidad de hacerlo someten a un auténtico exorcismo a sus emociones, y de ahí su control de las mismas. Pascual está constantemente "sintiendo", pero vive en el hermetismo de un reducto psíquico que no admite salida. Tiene todavía que llegar al estadio de plena acción simbólica.

Pero Pascual Duarte, como muchos otros, es así porque no puede ser de otra manera. La sociedad le ha negado toda posibilidad de ser civilizado. La vida en esas condiciones es en sí misma una brutalidad, una negación de la civilización. Pascual, en su primitivismo, es una obra de esta cultura, de esta incivilización.

Pascual lleva en sus genes el odio. Así se muestra en la mirada que dirige a otro niño tras una pelea. Quien mira de ese modo en plena infancia nunca estará libre de ver la realidad con odio, quizá, incluso, con mala fe. Lo lleva en sus genes. Son siglos de miseria, de explotación, de carencia de todo, de semiesclavitud, de violencia social que genera la violencia del individuo, de hambre que lleva a la violencia tal como decía G. Rocha. Por cierto, las similitudes de este film con las obras del "Cinema Novo Brasileiro" cuya característica esencial fue la llamada "estética de la violencia" son perfectamente visibles, siendo la obra en la que más claramente se manifiesta el paralelismo entre ambas escuelas o movimientos.

En realidad la única muerte perfectamente inexplicable es la del perro, su compañero en la caza de la cual se alimenta, su compañero en la soledad del campo, su amigo al que quiere y acaricia. ¿Quiere con ello manifestar su repulsión ante la injusticia de su existencia? ¿Quiere manifestar su rechazo del destino que le ha correspondido? ¿Necesita igualarse a Dios que da y quita la vida? ¿Qué mecanismos en la psique de Pascual le llevan a asestar incontables cuchilladas a un inocente e indefenso animal?

La muerte del mulo, también su compañero por las yermas tierras de Extremadura, tiene una relación causa-efecto explícita. Es la muerte de su mujer la que da origen a esa muerte. En este caso parece más clara esa necesidad de desahogo, de dar una respuesta violenta, primitiva, a la

violencia que se ejerce contra su mujer y contra sí mismo. En su primitivismo parece rebelarse, más allá del destino, contra el mismo Dios.

La muerte del "estirao" tiene igualmente una relación causa-efecto con la huida de su hermana y su consiguiente prostitución al ser éste un agente imprescindible para que Rosario pueda irse de la casa familiar y para su consiguiente prostitución. "El "estirao" es una agente directo del mal, y, por tanto, merecedor de la muerte. Y así encontramos más explicación a las muertes de los animales. Pascual siente el daño y busca hacer daño él mismo como voluntad de compensación.

Para la muerte de su madre solo cabe una explicación: la hace responsable de su miserable existencia. «Con echarme al mundo no me hizo ningún favor, absolutamente ninguno...»[7], dice en la novela, y al asesinarla la castiga por haberle parido. Impresionante silencio el de la madre ante la escopeta, esperando el disparo. No trata de evitarlo, al contrario viene a sentarse a la misma mesa en que Pascual prepara su escopeta. Quizá ella también se siente responsable, más allá de las malas influencias en la formación de la personalidad del hijo, de su misma existencia. Ella ha vivido también una vida infernal, lo que su hijo haya adquirido de su influencia negativa no es del todo culpa suya, y sabe que el impulso parricida del ser que ha engendrado no va contra ella exactamente, sino contra su maldita existencia. Y de eso sí, de eso es culpable. Al aceptar la muerte acepta la culpa de "echarle al mundo".

7 CELA, C.J.: op. cit. p.192.

Finalmente la muerte del Conde propietario de casi todo. Es al que más fácil resulta hacer culpable de las condiciones de su existencia, de la injustica social, de la falta de trabajo, de la miseria que convierte a su padre en un contrabandista, y a su hermana en una prostituta. Cayó la dictadura, pero la llegada de la República no ha arreglado nada, por el contrario, la situación ha empeorado como le hace saber el terrateniente. Aun así es la víctima propiciatoria más adecuada. Sus buenas acciones no le redimen del mal de ser el propietario, el dueño de casi todo, lo que deja muy poco,

en todos los órdenes, a su existencia. Con esta muerte Pascual pone fin a todo pues todo procede de ahí.

Y por último, la muerte de Pascual. El garrote vil, como final de la muerte poco a poco que ha sido toda su vida. La misma sociedad culpable de una existencia miserable castiga la vida que ella ha trazado para esa persona con la muerte. Una muerte violenta y cruel, fría y sin compasión; lo que corresponde a un marginado por nacimiento. Tal muerte para tal vida. ¿Una sublimación de lo siniestro?

3. ***El espíritu de la colmena***

3.1. Cuantos autores se han acercado a este texto mantienen que su trazado nace de la interrogación que una niña se hace y que corresponde al momento en que toma conciencia de la muerte. "¿Por qué el monstruo mata a la niña y por qué le matan luego a él?" El proceso de la niña en pos de la respuesta es la línea argumental del film, de modo que la presencia de la muerte está asegurada durante todo el recorrido de la historia.

El contexto inmediato en que se desarrolla la historia, la vida familiar de la niña, es un inmenso vacío y un inmenso silencio. No un silencio atento, vivo, sino un silencio de expiración de las palabras y de la expresión misma, un silencio de muerte. "Un padre incapaz de vencer el silencio que preside casi toda la película"[8], una madre que envía cartas a otro hombre que vive en Niza, muy probablemente un exiliado, un matrimonio en el que no hay ninguna circulación de deseo. Vacío y silencio, falta de contenido y palabras no dichas, espacio y tiempo de soledad. Noches de soledad para Fernando en el despacho, mientras el cuerpo de Teresa, sola en la cama de matrimonio, señala de nuevo la soledad y la ausencia, la falta de carga atmosférica humana. Como observa Castrillón, sistemáticamente se niega la visión de ambos juntos. Cuando Fernando se acuesta junto a su mujer solo podemos verla a ella, mientras que él es solo una sombra sobre la pared en la cabecera de la cama de matrimonio. El texto no deja dudas acerca de la suspensión del deseo. "Ni un leve roce… hasta la más mínima conexión parece rota"[9]. Otra forma de muerte.

8 CASTRILLÓN, J.L.: "Hacia una construcción de lo simbólico en el espíritu de la colmena". *Trama y Fondo* nº 9. Diciembre de 2000. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid, p. 7.

9 Ibidem, p. 9.

Son muchas las manifestaciones de la muerte a lo largo del film. La única aproximación del padre a las niñas es para advertirles del peligro

mortal que éstas tienen si no saben distinguir las setas buenas de las venenosas. La escena culmina con el aplastamiento de una seta por parte del padre mediante un violento pisotón.

El maquis[10], ese hombre heroico que con una pistola hace frente al fascismo, que como ha observado Luis Martín "parece saber de la muerte"[11], es asesinado de una forma violenta y cobarde, ni siquiera se le permite una muerte digna.

La mancha de sangre en la casa da fe de que la muerte pasó por allí y es de suponer que esa sangre se mantuvo a la vista durante muchos años como testimonio de lo que fue la postguerra.

Siguiendo a Martín Arias la figura del maquis está estrechamente relacionada, para Ana, con la figura de Frankenstein. Hemos de recordar que en la novela de Mary Shelley dice el monstruo: "dame mis derechos y verás cómo soy bueno", De aquí, piensa Savater, se sigue que la criatura no es mala en primer lugar, sino monstruo, y, por monstruo, marginado al no tener semejantes (por esa razón pide un compañero, alguien igual a él, un semejante)[12]. Ambos, maquis y monstruo son seres extraños a la sociedad, una anomalía que el régimen no puede tolerar. La unanimidad forzosa de la colmena exige la muerte de ambos. Ha ahí la respuesta acerca de la muerte del monstruo que Ana reclama y que no va a conocer durante mucho tiempo.

10 Aunque no exista ninguna evidencia, nada que el film haga constar para confirmarlo, todo parece indicar que el personaje que aparece y es asesinado por la guardia civil, es un maquis.

11 MARTÍN ARIAS, L.: "Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice". *Trama y Fondo* nº 9. Diciembre de 2000. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Madrid, p. 67.

12 SAVATER, F. en Fernández Santos, A. y Erice, V.: El espíritu de la colmena. Elías Querejeta Ediciones. Madrid. 1976. Prólogo, pp. 9-10.

Isabel se finge muerta, sometiendo a su hermana a la prueba de fuego, la representación misma de la muerte.

Finalmente la propia Ana siente la muerte. "Allí, junto al lago de sombras, el monstruo ejecuta de nuevo a la niña, con triste y sádica ternura[13]. De esa muerte Ana resurgirá para vivir quien sabe qué futuro, quizá lo más atroz: "cárcel, manicomio o amor"[14].

13 Ibídem, p. 25.

14 Ibídem.

3.2. Estos son los episodios en que la presencia de la muerte se hace visible en una u otra forma de manifestarse. Pero yendo más hacia lo intrahistórico, lo inconsciente de la historia, la muerte no tan visible se deja ver, sin embargo, en todo lo que sustenta el relato. No se ve pero se siente. La casa familiar de la que nunca sale humo; espacio frío, desolado, frío mortal. El yugo y las flechas a la entrada del pueblo. El yugo del que se apropió el franquismo "como emblema del aplastamiento de la otra España, la de los derrotados"[15], así pues, signo de la violenta parcialidad franquista. También la cruz, que preside la escuela junto al retrato de Franco sufre esa misma apropiación y opera en el mismo sentido. Las casas en ruinas del pueblo, su aspecto semidesértico, un lugar de la meseta castellana, como se dice en los rótulos del film, o sea, una muestra en representación de toda esa zona geográfica y que, finalmente "viene a representar el todo, el conjunto de la España franquista de postguerra"[16].

15 MARTÍN ARIAS, L.: op. cit., p. 58.

16 Ibídem, p. 57.

Y aún más adentro en lo intrahistórico, en lo que se manifiesta en la vida más oscura y humilde, en lo que señala el fondo del ser, la muerte sigue haciéndose sentir. Tras describir con una panorámica el cuadro en la habitación de las niñas la cámara se detiene en una calavera. El negro del vestido de las mujeres, incluso de los niños, del pueblo bien parece una señal de luto. El aspecto de Teresa no es muy distinto en algunas secuencias del film, de acuerdo con la muerte del deseo en ella.

Hay muerte en los ojos de Fernando. No hay vida en el largo plano en que Teresa baja la cuesta en bicicleta sin dar pedales. No hay vida en los rostros de los soldados que miran a Teresa en la estación con pacato deseo. No hay vida en el fantasma de Teresa que surge de entre el humo del tren.

No hay vida en los campos desolados, ni la hay en la mísera negrura de la luz de postguerra de los interiores, ni en la falta de sol casi total en los exteriores. No hay vida en aquella España, y donde no hay vida hay muerte.

3.3. La misma percepción se tiene al atender a la banda sonora. El triste ulular del viento sobre la meseta recuerda el verso de Florbela Espanca: "...o vento chora!"[17]. El ruido de las abejas, que es conocido como uno de los sonidos que causan más miedo a los humanos, se mantiene durante un largo plano en que Fernando contempla su colmena con lo que inevitablemente irá asociado en el subconsciente a la figura del padre apicultor. Los sonidos del tren asociados a las cartas que envía Teresa fuera de España, al exilio, y al maquis

17 Del poema *Ao vento* escrito por la poetisa Florbela Espanca. Vila Viçosa, Portugal, 8 de diciembre de 1984- Matosinhos, Portugal, 8 de diciembre de 1930.

que llega por este medio. El lúgubre tañer de la campana de la iglesia que parece tocar a muerto en su callado lamento.

Gran parte de la música son canciones infantiles pero el arreglo nos arroja fuera de lo maravilloso de la infancia sin piedad alguna. El triste timbre de la llorosa guitarra, las frases musicales cortadas, el fuerte contrapunto del acompañamiento aniquila la posibilidad de vida en esa música, con ello se nos dice bien claramente que en aquellas condiciones la infancia era imposible, que los niños de la postguerra no tuvieron infancia. El *Zorongo gitano* que Teresa intenta sacarle al piano es un mensaje de derrota, una música compuesta por Lorca, asesinado en los primeros pasos de la guerra civil, de nuevo el exterminio de una mitad de España, la muerte de la esperanza de tantos españoles. Pero es aún más desolador el patético sonido del piano desafinado.

Solo queda lo que la muerte no quiso llevarse. ¿Hay vida en condiciones tales? Y si la hay ¿qué género de vida? Podrían dar respuesta las palabras que escribe Fernando: "El reposo mismo de la muerte… que no admite enfermos ni tumbas. No sé qué triste espanto". Y aún más clara respuesta podrían dar las palabras que escribe Teresa: "Pero, a veces, cuando miro a mi alrededor y descubro tantas ausencias, tantas cosas destruidas y, al mismo tiempo, tanta tristeza, algo me dice que quizá con ellas se fue nuestra capacidad para sentir de verdad la vida".

4. *La caza*

4.1. De los tres textos objeto de análisis es en éste en el que la conexión entre la violencia de las estructuras político-sociales y la muerte resulta más evidente. Cuantos se han acercado a este film han estado de acuerdo en que se trata de un fiel reflejo de la España de los años 60. Una sociedad a la que dio origen la guerra civil, que significa la consolidación del régimen surgido de aquella y que, con el tiempo, muestra claros indicios de descomposición. Aquellos orígenes lo condicionan todo y no dejan de estar presentes a lo largo de todo el film. "Saura no permite al público espectador hallar cosa en que poner los ojos que no sea recuerdo de los horrores de la guerra civil y la miseria económica y espiritual que han ocasionado"[18]. El coto de caza en el que ocurre casi toda la acción es "…un lugar cercano a Aranjuez donde todavía eran visibles las huellas de la guerra civil, con los cráteres de los obuses confundiéndose con los accidentes del terreno y las madrigueras"[19].

18 WOOD. G.: *La caza de Carlos Saura: un estudio*. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza. 201, p. 162.

19 SÁNCHEZ VIDAL, A.: *El cine de Carlos Saura*. Edita: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. Zaragoza.1988, p. 41.

En el guión presentado a censura eran más las referencias. La censura impidió que el bar tuviese por nombre "España", así como el esqueleto que guarda José no podía ser el de un soldado e indicaba que había de evitarse toda referencia a la guerra civil[20].

Toda la trayectoria, lastrada por esa violencia fratricida, se muestra patentemente en el film, empezando por la elección de los tres intérpretes principales, especialmente Alfredo Mayo cuya relación con el cine franquista es sobradamente conocida. Los tres personajes fueron combatientes en la guerra, obviamente en el bando vencedor, incluso uno de ellos combatió en la División Azul durante la 2ª Guerra Mundial. Ahora ya no quedan en ellos ni siquiera aquellos demenciales ideales.

20 Cfr. Ibídem, p. 43.

Lo único que queda en común entre los tres viejos amigos es la vejez. Todos hacen mención de ello en los diálogos: José toma píldoras para atenuar el persistente dolor de un disparo que le hirió en la guerra, Paco confiesa su pánico a los achaques de la vejez: "Prefiero morirme antes que quedarme cojo o manco". Luis, en palabras de Saura, es el personaje más destruido de todos, está lleno de fatiga y de escepticismo, ya todo ha dejado de interesarle. La conversación en el bar es muestra de su virilidad menguante, que, en vano, tratan de compensar con sus obsesiones sexuales, y de su mezquindad, de su hombría truncada, de su decrepitud y de un futuro nada halagüeño. La matanza entre los cazadores se presagia desde el momento en que éstos montan sus armas, imágenes cargadas de connotaciones fatídicas.

Es el presagio de que son unos pobres desgraciados que van a morir. Al darse muerte entre ellos "Saura lleva a cabo un simbólico y paródico exterminio fílmico de una muestra representativa de la "estirpe" que engendró la rebelión militar encabezada por el general Franco"[21]. La ideología de los personajes, la "estirpe" a la que nos referimos

21 WOOD. G.: op. cit., p. 135.

queda clara en frases como: "Los débiles no tienen nada que hacer en la vida. Ni los débiles ni los tarados". "La mejor caza es la caza del hombre".

Por otra parte en el texto fílmico abundan las muestras de lo que era la sociedad española: senil, sexualmente reprimida, modernizada en parte y en parte manteniendo un atraso secular, (las dos Españas), desfase generacional, viejos rencores, exagerada diferencia entre las clases sociales, nihilismo destructivo, incultura, todas las referencias culturales (v. gr. las revistas) vienen del exterior…; todos los síntomas que aparecen en los tres cazadores se dan también en la España de los veinticinco años de paz. El desgaste y vileza de los tres amigos son el desgaste y vileza del régimen después de todo ese tiempo. Un mundo oscuro y perverso tras el que se esconde la bestialidad que aparece cuando los tres cazadores, (los tres ex amigos), se quitan las máscaras y se produce la masacre asesinándose salvajemente unos a otros.

De la muerte solo se salva Enrique, el joven que encarna la esperanza de que las nuevas generaciones sean capaces de dejar atrás esa maldición y encuentren otro camino. Aun así se abre una duda. ¿Habrá resultado Enrique también contaminado?

Cuantos autores han estudiado este texto muestran su acuerdo en que toda la muerte diseminada a lo largo de la historia encuentra su causa en la violencia que la dictadura militar sembró en la sociedad y ésta en los individuos, violencia que estalla causando la muerte. La causa final de la matanza es la negativa de Paco a dar a José el dinero que le pide prestado. Falta de solidaridad entre los viejos camaradas, envidias, viejos rencores, primitivismo… "una irónica mini contienda fratricida dentro del bando vencedor"[22].

22 WOOD. G.: op. cit., p. 160.

4.2. La muerte se muestra de modo literal a lo largo del texto: el esqueleto que José mantiene oculto en la cueva, la matanza de los conejos, la muerte del cordero en el pueblo, el ensartamiento del escarabajo en un

alfiler, por parte de Luis, la muerte sádica del hurón que causa Paco y así hasta el clímax con la matanza entre ellos.

Pero la presencia de la muerte se hace sentir durante todo el film. Se halla en la atmósfera que envuelve la historia.

Hay muerte en la presencia de los siniestros hurones enjaulados a la espera de ser utilizados para matar. Se respira la muerte en la miseria de la casa del guardia. Se ve su cercanía en la anciana madre.

José, al tiempo que pide un préstamo para mantener a su joven amante le niega un mísero adelanto al guarda para comprar medicinas a su madre, lo cual probablemente va a ocasionar la muerte de la mujer. El abandono de las tierras da lugar a su mortífera infertilidad. Esa impregnación del sofocante medio ambiente se debe en gran medida a la fotografía del film, una fotografía casi quemada, eliminando la gama intermedia de grises, eliminando blanduras y provocando una estridente percepción necesaria para absorber la violen-

cia del texto. En la misma medida interviene el encuadre, geométrico, cerrado que aísla el cuadro de su entorno haciéndolo claustrofóbico contribuyendo, de este modo, a transmitir las sensaciones de angustia y de incomodidad, de desazón y finalmente de paranoia.

La mixomatosis es la muerte extendiéndose más y más hasta no se sabe dónde. Podría incluso alcanzar a la especie humana, una pandemia que podría destruir el mundo entero. Una atmósfera de terror.

La muerte se revela por doquier, siempre presente. Incluso la música "ye-ye" que emite la radio carece, en aquel paraje de muerte, de la vida que debiera tener.

También la banda sonora hace su contribución a este clima. Luis de Pablo, autor de la música, explica que utilizó un dúo de pianos con un nutrido acompañamiento de percusión lo más sorda posible puesto que esa monocromía era lo que mejor podía dar expresión a una película de un solo ambiente, de una sola situación llevada hasta el extremo. Sumemos a esto los patéticos aullidos de los conejos cazados por la perra y la alegría imposible de la música que escuchan y bailan los jóvenes a pesar de servir de contrapunto a la "generación de la guerra".

4.3. Yendo más al fondo del texto fílmico nos encontramos con otra dimensión en este film, la dimensión hobbessiana a través de la cual llegaremos a comprender la esencia de la violencia en *La caza*. Hobbes señala tres motivos que instan al individuo a hacerse violento: la competencia, la desconfianza y la gloria. La rivalidad, (competencia) entre José y Paco se manifiesta transcurridos apenas unos minutos del film:" José me ha invitado a cazar para pedirme dinero. Estoy seguro. ¿Para qué, si no?" La mentalidad de los tres cazadores es la justificación de la competencia como motor de la sociedad como lo prueba la frase, ya mencionada, acerca de los débiles así como otras del mismo carácter: "El pez grande se come al chico", "Eres más joven que yo y estás completamente acabado". El entorno mina la confianza que los cazadores tienen en sí mismos y va haciendo crecer su desconfianza en los demás llevándolos a un estado paranoico. Al igual que en otras películas cinegéticas, a lo largo del film se va soltando una inseguridad que lleva a la agresividad que, a su vez, lleva a la muerte. En cuanto a la tercera causa, la gloria, los personajes pasan la jornada de caza injuriándose y ocasionando afrentas al prestigio personal de cada uno de ellos. "No consiento que me insultes, Paco. Te advierto que eso no te lo aguanto". La vanagloria de los tres individuos se muestra en la foto en la que posan, junto con el joven Enrique, mostrando sus trofeos de caza.

De acuerdo con Wood la conexión entre la naturaleza violenta y el mundo de Hobbes es evidente"[23]. Ninguno de los motivos para cazar que señala Ortega se da en estos personajes. Son unos falsos cazadores movidos por otros intereses en los que sí se dan los motivos señalados por Hobbes. En el Leviatán Hobbes explica cómo la violencia se origina por una falta de convivencia ciudadana pacífica, por una vuelta al estado salvaje. Los personajes de la caza se hallan "en un mundo incivilizado y peligroso: la España de Franco"[24] en la que, como en el coto de caza, uno solo puede pensar en la auto conservación. Este entorno agrava el desequilibrio de los ex combatientes ya desquiciados por sus experiencias bélicas: "claro que vivir aquí, entre montes, con el frío que hace en invierno y el calor que pega en verano", dice José.

23 WOOD. G.: op. cit., p. 169.

24 Ibídem., p. 160.

Son muchas las películas cinegéticas: *Furtivos*, *Tasio*, *La escopeta nacional*, *Los santos inocentes*… En todas ellas nos adentramos en un mundo salvaje en el que toma carta de naturaleza el primitivismo al descubierto de la especie humana que la civilización oculta.

En *La caza* los personajes se van adentrando hacia el primitivismo. Parten de la comodidad urbanita, se mantienen en la relativa comodidad de un bar y llegan al incómodo paraje en el que hace su aparición el primitivismo y con él la violencia que los hace mortíferos.

Esto no cambia nada de lo dicho sobre la inoculación de la violencia de la sociedad, del régimen, en el individuo, por el contrario, lo refuerza. "No se nos está hablando solo de una partida de caza…, sino de la sociedad española emanada de la guerra civil (que es el verdadero tema)"[25]. Un estado de violencia inherente que termina por hacerse extensiva a los personajes que han regresado al estado que Hobbes describe como: "la lucha de cada hombre contra cada hombre". Régimen brutal, destrucción mutua, muerte brutal.

25 SÁNCHEZ VIDAL, A.: op. cit., p. 48.

BIBLIOGRAFÍA:

Castrillón. J. L.: "Hacia una construcción de lo simbólico en *El espíritu de la colmena". Trama y Fondo*, nº 9. 1996, pp. 7-24. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Valencia.

Cela, C.J.: *Obra completa, I*, Barcelona, Destino, 1962.

Fernández Santos, A. y Erice, V.: *El espíritu de la colmena*. Elías Querejeta Ediciones. Madrid. 1976.

Kronic. J.W.: "Encerramiento y apertura: Pascual Duarte y su texto". *Anales de literatura española,* nº 6, 1988, pp. 309-324. Ed. Universidad de Alicante. Alicante.

Martín Arias. L.: "Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto)". *Trama y Fondo,* nº 9. 1996, pp. 45-69. Ed. Asociación Cultural Trama y Fondo. Valencia.

Sánchez Vidal, A.: *El cine de Carlos Saura*. Ed. Caja de Ahorros de la Inmaculada. Zaragoza. 1988.

Wood, G.: *La caza, de Carlos Saura: un estudio.* Ed. Prensas Universitarias de Zaragoza. Zaragoza. 2010.

Carlos Marqués

Goce (auto)destructivo

BEGOÑA SILES OJEDA
Universidad CEU- Cardenal Herrera de Valencia

SALVADOR TORRES MARTÍNEZ
El Mundo. Valencia

Self-destructive Jouissance

Abstract
Our cultural rites are threatened by the discourses of deconstruction, and Lars Von Trier's film *Melancholia*, takes that threat to the extreme of their complete disappearance. The film portrays the end of our civilization, and a fascination for chaos as it is portrayed in many catastrophe films. In *Melancholia*, we witness the self-destructive violence that overwhelms Justine, the main character of the film, the product of a dominant mother and an evasive father. In opposition to this, we find in Clint Eastwood's *Space Cowboys* a film that counters the threat of destruction with the heroic act.

Key words: Melancholia. Jouissance. Dominant Mother. Evasive Father. Heroic Act.

Resumen
Los ritos de nuestra cultura amenazados por los discursos de la deconstrucción. *Melancolía*, del director Lars Von Trier, lleva esa amenaza hasta el extremo de su completa desaparición. Fin de nuestra civilización. Fascinación por el caos, al que nos convocan muchas de las películas de catástrofes. Violencia autodestructiva de la protagonista Justine, marcada por sus progenitores: una madre dominante y un padre huidizo. *Space Cowboys*, de Clint Eastwood, como película que sirve de contrapunto: frente a la amenaza de destrucción, el acto heroico.

Palabras clave: Melancolía. Goce. Madre dominante. Padre huidizo. Acto heroico.

ISSN. 1137-4802. pp. 57-71

"No creo en el matrimonio... Personalmente, odio las bodas."
"La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos."

He aquí dos enunciados bien rotundos. El matrimonio y la tierra donde vivimos no merecen la pena. ¿Les llama la atención tamaña rotundidad? No debería. El discurso de la posmodernidad lleva años proclamándolo, deconstruyendo todos los ritos de nuestra cultura por considerarlos meras convenciones. *Melancolía*, la última película del director Lars Von Trier[1], no hace más que llevar esos enunciados y esa

1 *Melancholia*, Lars Von Trier, Dinamarca, 2011.

deconstrucción al extremo. O mejor: sigue al pie de la letra y hasta sus últimas consecuencias los postulados de esa posmodernidad.

Pero antes de adentrarnos en el contenido tan explícito al que nos convoca la película, bueno será contextualizarla. *Melancolía* pertenece al género fantástico. Pero, cuidado, que pertenezca a él no significa que tal hecho venga a cerrar la complejidad narrativo-estética de la película, por mucho que ahora pasemos a describir los parámetros del género que lo contiene. En todo caso, sí nos va a permitir traer a colación en esta introducción aspectos puntuales del género para orientar el análisis.

Género fantástico

El argumento de *Melancolía* está estructurado alrededor de una idea básica: el planeta llamado Melancholia se aproxima a la órbita de la Tierra hasta eclosionar con ésta. Fin del planeta Tierra. Fin de nuestra civilización.

Es precisamente este suceso, tan inverosímil como probable, el que nos permite clasificar esta película como género fantástico. Un género configurado bajo dos vertientes, como señala Gerard Lenne en el libro *El cine de la ciencia-ficción: Explorando Mundos*[2]. En una primera vertiente, la propiamente fantástica, los sucesos están tratados desde un punto de vista sobrenatural, supersticioso, es decir, bajo parámetros irracionales; y en la otra, conocida como ciencia-ficción, los sucesos están orientados por el progreso tecno-científico y el paradigma de la racionalidad moderna.

2 LENNE, Gerard, "La ciencia-ficción, un conglomerado heteróclito", en *El cine de la ciencia-ficción. Explorando mundos*, Madrid, Valdemar, 2008, p. 56.

La película *Melancolía* conjuga estas dos vertientes. La fantástica, que personifica Justine en tanto atraída y entregada al planeta Melancholia, y cuya mirada fascinante y gozosa nos convoca al vértigo irracional del cine fantástico. Y la vertiente de ciencia-ficción, que sustenta John, apoyándose en la información científica que extrae de Internet y en las comprobaciones obtenidas a través del telescopio. Mirada científica, en cualquier caso, insuficiente por cuanto el campo del saber y del hacer científico jamás nos será mostrado: ninguna institución científica comparece en acción.

Carlos Arenas, coordinador del libro *El cine del fin del mundo. Apocalipsis Ya*[3], señala en su introducción que, en los últimos años, el número de películas y series de ficción cuyo argumento es el fin del mundo ha ido en aumento[4]. Un cine apocalíptico,

3 ARENAS, Carlos (coord.), *Apocalipsis ya. El cine del fin del mundo*, Valencia, Sendemà, 2011, p. 15.

catastrófico que, como destaca Jesús González Requena en su libro *El club de la lucha. Apoteosis del Psicópata*[5], no sólo ha ido en aumento, sino que además presenta ciertas novedades con respecto a épocas anteriores.

4 Bastará recordar las recientes *Take Shelter* (Jeff Nichols, EEUU, 2011) y *Fin* (Jorge Torregrosa, España, 2012).

5 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, Valladolid, Caja España, 2008, pp. 13-19.

Las catástrofes, por ejemplo, son ahora cada vez más devastadoras. Y, además, si hasta los años setenta, se recreaban catástrofes históricas, ahora muchas de esas historias nos muestran la destrucción de los símbolos fundadores de nuestra civilización debido a catástrofes naturales, a invasiones de extraterrestres, o a rebeliones de humanos o de máquinas. Catástrofes que, en su espectacularidad devastadora, muestran el final de la civilización, de la humanidad, el cese de todo horizonte. Incluso, temporalmente, estas historias apocalípticas son cada vez más cercanas a nuestro presente.

Un aumento de la espectacularidad en las historias que va en detrimento de la figura del héroe. Un héroe debilitado para poder enfrentarse de alguna manera al suceso catastrófico; suceso que se erige ahora en dueño y señor de la historia representada.

En *Melancolía* ya se observan de forma bien explícita tales novedades en la representación de la catástrofe.

Por una parte, la espectacularidad de las imágenes, no en su parte realista (para hacer más creíble la catástrofe), sino en su parte estética.

Por otra, el debilitamiento de los sujetos que debieran afrontar la amenaza destructiva; en uno de cuyos casos concluirá en el suicidio.

Y, por último, la catástrofe natural, cuya eclosión supone la destrucción total de la Tierra. Fin literal de la humanidad. Sin supervivientes, sin esperanza posible de futuro. En las demás películas de catástrofes hay supervivientes y, por tanto, la posibilidad de cierta esperanza. En *Melancolía*, ya no.

Jesús González Requena, en el citado libro sobre *El club de la lucha*, nos advierte de la conexión existente entre la ficción de esas catástrofes cinematográficas y nuestra realidad cotidiana. Y pone el ejemplo del atentado de las Torres Gemelas, que ya tuvo en las pantallas de cine sorprendentes antecedentes en forma de destrucción de esas torres, objeto de las más diversas agresiones. Por lo que concluye que tal atentado quizás no sea

más que la representación de nuestras pesadillas. Pesadillas ya inscritas en muchas de las películas de catástrofes anteriores[6].

En este sentido, González Requena se pregunta si el espectador contemporáneo no obtiene cierto goce al contemplar la destrucción de los símbolos fundadores de nuestra civilización. Un goce asociado a la propia fragilidad del mundo de la Modernidad, incapaz ya de contener la fascinación por el caos que nuestra mirada demanda.

> "Apocalipsis, entonces, sin Dios ni juicio final. Pues éste –señala González Requena– es uno de los datos más notables de nuestra posmodernidad: que Dios –casi todos lo dicen– ha muerto y, sin embargo, lo diabólico, es decir, la fuente del horror, mantiene su plena vigencia. O dicho de otra manera: ya sólo creemos en la posibilidad del horror"[7].

Un horror que sin duda se remonta a épocas pasadas, pero que alcanza su plenitud en el siglo XX con las dos guerras mundiales. Como apunta Julia Kristeva en *Sol negro. Depresión y melancolía*[8], "el poder de las fuerzas destructoras no se había jamás manifestado tan incontestable e indetenible como hoy [tras Auschwitz e Hiroshima], fuera y dentro del individuo y de la sociedad".

La "profusión de imágenes" y su complementaria "retención de la palabra", conforman lo que Kristeva denomina "nueva retórica apocalíptica". Y parte de la propia etimología del concepto, puesto que *apocalypso* significa de-mostración, des-cubrimiento por la mirada, que se opondría a *aletheia*, el desvelamiento filosófico de la verdad. La mirada fascinada, pues, eclipsando a la palabra que vendría a contener esa demanda de mostración "bruta de la monstruosidad".

El cine fantástico o de ciencia-ficción contemporáneo muestra los símbolos de la Modernidad como quimeras o los destruye, dando pie a las imágenes apocalípticas posmodernas. De manera que la representación del caos, del horror, adviene con el mayor de los realismos, en tanto en cuanto no hay relato simbólico que encauce lo devastador de esas catástrofes, ni héroe que tenga la fuerza para enfrentarse a ellas.

Y si nosotros, espectadores, acudimos a las salas de cine para ser testigos de esa destrucción civilizatoria, hasta el punto de demandar el mayor de los realismos, es porque algo de nuestro interior lo reclama. Instalados en medio del confort que la sociedad del bienestar nos proporciona, reclamamos dosis cada vez más altas de excitación visual que nos saque

6 Tales son los casos de *Armagedon* (Michael Bay, EEUU,1998), *Independence Day* (Roland Emmerich, EEUU,1996), *Godzilla* (Roland Emmerich, EEUU, 1998), *Deep Impact* (Mimi Leger, EEUU, 1998) o *El club de la lucha* (David Fincher, EEUU, 1999).

7 GONZÁLEZ REQUENA, J.: *El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*, op. cit., p. 15.

8 KRISTEVA, Julia: *Sol negro. Depresión y melancolía*, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1991, p. 183.

del sopor al que, después de todo, conduce tanto consumo placentero. Necesitamos sentir, palpar, esa violencia desplegada en la pantalla que, tanto más asusta, tanto más atrae, por ser inherente a nosotros.

Dos enunciados de partida

"No creo en el matrimonio... Personalmente, odio las bodas."
"La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos."

El primero lo formula la madre de Justine (F1)

> *"¿Dominante? Gilipolleces... Justine, si tienes un atisbo de ambición, no puede decirse que venga de la rama paterna. Sí. No estuve en la iglesia. No creo en el matrimonio... Hasta que la muerte nos separe, para siempre, Justine y Michael. Sólo diré una cosa: disfrutad mientras dure. Personalmente, odio las bodas. Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima".*

F1-F2

La madre de Justine no cree en el matrimonio (odia las bodas) y lo dice durante el banquete de boda de su hija, cuyo rostro reflejará el impacto de tamaña declaración (F2). Su madre no cree en el matrimonio que, precisamente en ese instante, Justine festeja. No sólo no cree, sino que dice más: lo odia. Como odia al padre de su hija, a quien replica tras su alocución.

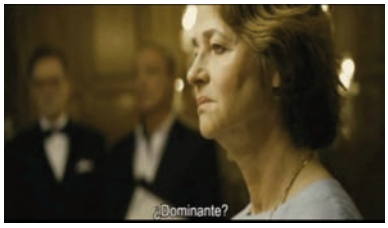
El padre (F3):

> *"Bien, ¿qué puedo decir sin hablar de tu madre? Mi esposa de antaño. Y es exactamente lo que no quiero hacer. Pero no creo que esté revelando un gran secreto si añado que puede llegar a ser bastante dominante en ciertas ocasiones".*

F3

Un padre dominado por su mujer. Tan dominado por ella que no puede transmitirle a su hija nada que no sea el reconocimiento de esa presencia dominante. Tan dominante que le hará callar y sentarse.

La melancolía que da título a la película de Lars Von Trier tiene aquí uno de sus puntos nucleares. Prestemos atención (F4).



F4

"¿Dominante? Gilipolleces... Justine, si tienes un atisbo de ambición, no puede decirse que venga de la rama paterna. Sí. No estuve en la iglesia. No creo en el matrimonio... Hasta que la muerte nos separe, para siempre, Justine y Michael. Sólo diré una cosa: disfrutad mientras dure. Personalmente, odio las bodas. Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima".

¿No perciben el cúmulo de contradicciones? El padre no puede decir nada sin hablar de la madre. Es decir, al hablar de la madre, ya no puede seguir diciendo nada. Y la madre, negando ser dominante, no hace sino confirmar tal dominancia desacreditando al padre. Un padre que ya antes se había comportado de manera patética (F5). "Estoy hecho un lío con tanta Betty". De manera que si hay una madre dominante es porque hay un padre patético: se hace un lío con las mujeres.

F5

Justine, hasta ese momento "resplandeciente", según palabras de su padre, ve su rostro oscurecido. Ahí empieza el proceso de abatimiento que desembocará en la melancolía de Justine. Melancolía que Freud define en los siguientes términos.

"(...) La melancolía se caracteriza psíquicamente por un estado de ánimo profundamente doloroso, una cesación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de todas las funciones y la disminución del amor propio"[9].

9 FREUD, Sigmund: "Duelo y Melancolía", *Obras Completas, Tomo 6* (1914-1917), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 2091.

Estado de ánimo melancólico que Freud relaciona con el duelo, del cual viene a decir lo siguiente: "El duelo es, por lo general, la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etc. Bajo estas mismas influencias surge en algunas personas, a las que por lo mismo atribuimos una predisposición morbosa, la melancolía en lugar del duelo"[10].

El melancólico, al igual que el afectado en el duelo por la pérdida de un ser amado, sufre esa pérdida, "pero de sus manifestaciones inferimos" –dice Freud– "que la pérdida ha tenido efecto en su propio yo"[11]. En cualquier caso, Freud deja claro que la pérdida del melancólico no tiene por qué ser real (como sin embargo sucede en el duelo); basta con que el melancólico la sienta como tal. De hecho, Justine no ha perdido a sus padres, que están presentes en su boda. Pero tras el parlamento de su madre, lo cierto es que a Justine le cambia la expresión de la cara. Tanto es así que su hermana Claire, dándose inmediata cuenta del estado de ánimo de su hermana, se la llevará aparte (F6).

10 Ibíd., p. 2091.

11 Ibíd., p. 2094.

F6

Claire: *"Escúchame. Acordamos que no montarías un número esta noche"*.
Justine: *"No queremos números"*.
Claire: *"No, no queremos... Mírame cuando te hablo"*.
Justine: *"No he hecho nada"*.
Claire: *"Sabes a qué me refiero"*.
Justine: *"De acuerdo"*.

Claire le recuerda a su hermana que no montaría un número esa noche. Cabría añadir: ¿un número como el de su madre? La conexión entre ambas resulta evidente. Justine y su madre se hallan ligadas por un vínculo tan fuerte como autodestructivo. La madre odia el matrimonio y Justine, sin odiarlo, porque de hecho se casa, no podrá en cualquier caso consumarlo. Y no podrá, precisamente, a raíz del parlamento despreciativo de su madre. Porque será en ese momento cuando Justine acuse el impacto de unas palabras maternas que vienen a denostar el matrimonio que su hija celebra. Palabras sin duda envenenadas por cuanto irán emponzoñando una ceremonia que, ya desde su inicio, llevaba cierto retraso por culpa de los propios contrayentes. Una ceremonia, por tanto, que ya avanzaba con serias dificultades.

Pero hay algo más en lo que madre e hija coinciden: en el desprecio de sus respectivos maridos. El de la madre resulta obvio, a tenor de su duro parlamento. Pero el de Justine se irá poco a poco revelando similar. Hasta el punto de optar incluso por acostarse con otro hombre, justo en el instante en que debiera haberlo hecho con su marido (F7). Justine, agobiada, le pide a Michael un momento. ¿Para qué? Para en lugar del acto sexual, enmarcado en la ceremonia sagrada que confiere a dicho acto su pleno valor simbólico, consumar su sexualidad con el primer hombre que le sale al paso: el anodino Tim (F8).

F7-F8

El goce de Justine apunta, pues, hacia un lugar imprevisto. Como apuntará luego el planeta Melancholia, saliéndose de su órbita para estrellarse contra la Tierra. Un goce, el de Justine, sin duda inducido por el desprecio de la madre hacia la figura paterna y el rito matrimonial, que resultará (auto)destructivo. Volvamos a Freud, para recordar cómo la pérdida del ser amado tiene en la melancolía efecto en el propio yo. El melancólico se atormenta a sí mismo, por cuanto la pulsión que le habita no encuentra vías simbólicas para su desencadenamiento.

Dice Freud: "El tormento, indudablemente placentero que el melancólico se inflige a sí mismo, significa, análogamente a los fenómenos correlativos de la neurosis obsesiva, la satisfacción de tendencias sádicas y de odio orientadas hacia un objeto, pero retrotraídas al yo del propio sujeto"[12]. Ese sadismo, continuará diciendo Freud, "nos aclara el enigma de la tendencia al suicidio, que tan interesante y tan peligrosa hace a la melancolía"[13].

12 Ibíd., p. 2096.

13 Ibíd., p. 2096.

Sabemos de las tendencias sádicas del melancólico, también del masoquismo posterior, que le lleva a reorientar la violencia hacia sí mismo, pero ¿cómo se llega hasta ahí? Es decir, ¿por qué el sujeto se melancoliza? O, siguiendo el ejemplo de la propia Justine, ¿de dónde procede su violencia autodestructiva? Lo hemos ido argumentando: de esa madre dominante y de ese padre huidizo. O lo que viene a ser lo mismo: del encadenamiento a una madre totalitaria de la que no puede desprenderse, en tanto el padre que debiera imponer un límite a la omnipotencia materna, desaparece.

Esto es lo que le dice Justine a su madre (F9).

F9-F10-F11

Justine: *"Mamá, estoy un poco asustada"*.
Gabi: *"Un poco. Yo estaría muerta de miedo en tu lugar"*.
Justine: *"No. Es otra cosa, yo... Tengo miedo, mamá. Me cuesta andar bien"*.
Gabi: *"Vaya, aún te tambaleas. Tambaléate hasta la puerta. Deja de soñar, Justine"*.
Justine: *"Tengo miedo"*.
Gabi: *"Como todos, cariño. Olvídalo. Lárgate de una vez"*.

Justine se tambalea; le cuesta andar. Ya se lo había dicho antes a su hermana (F10).

Claire: *"¿Qué te pasa, Justine?"*
Justine: *"Estoy... Avanzo penosamente entre algo gris, entre lana gris. Y se agarra a mis piernas. Pesa mucho, me cuesta tirar de ella"*.

Justine avanza "penosamente entre algo gris, entre lana gris". Lana que se agarra a sus piernas, que "pesa mucho" y le "cuesta tirar de ella". El texto ya nos lo había mostrado de forma bien explícita al comienzo de la película, cuando Justine, con el traje de novia, caminaba a cámara lenta entre árboles como sujetada por cuerdas (F11).

La madre reconoce ese peso de Justine como algo que viene de lejos. Así se lo dice a su hija: "Vaya, aún te tambaleas". Y le conmina a Justine a que deje de soñar. Es decir, le insta a que rompa los espejismos imaginarios que, como el matrimonio, falsean la vida, en opinión de su madre. "Disfrutad mientras dure", sentenciará Gabi. ¿Qué contrasentido, no? El matrimonio es un falso espejismo, pero el placer que proporciona el mero disfrute de la vida, no. Justine, dejando de soñar, se tambalea. O lo que viene a ser lo mismo: fuera de la plenitud imaginaria que, después de todo, es el regalo envenenado de la madre, Justine sucumbe.

Y lo hace porque después de todo Justine tiene miedo de otra cosa. ¿Qué cosa? Pues precisamente de aquello de lo que la madre nada quiere saber: del goce. Y para entender la diferencia entre placer y goce, seguimos la explicación de Jesús González Requena[14].

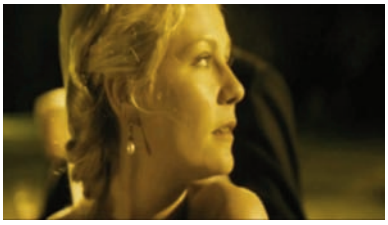
Si del goce nada queremos saber es porque el paradigma cognitivo, racionalista, que constituye nuestra modernidad nos lo impide. Un paradigma que "concibe al ser humano como una máquina racional gobernada por un aparato psíquico que busca el placer y rehúye el dolor"[15]. Y continúa diciendo González Requena: "Por esa vía, la del paradigma cognitivo que rige la modernidad –y el estado del bienestar en su conjunto– la conducta humana real nos resulta incomprensible". Como incomprensible le resulta a Gabi la conducta de su hija, cuyo goce nada tiene que ver con el simple disfrute hacia el cual le dirige su madre.

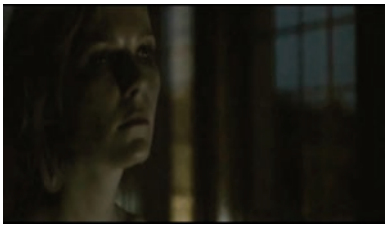
14 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Escribir la diferencia", *Trama y Fondo* nº 17, 2004.

15 Ibíd., pp. 10-11.

Nos encontramos así ante la paradoja a la que alude González Requena: "Nosotros, los modernos, habitantes de un mundo configurado para el placer, tratamos de huir del placer que nos sobra [pueden llamarlo –así lo hizo, por otra parte, Schopenhauer– aburrimiento]". Y si finalmente lo hacemos es porque, después de todo, "nuestros cuerpos no son esas máquinas al servicio de nuestra conciencia que el paradigma cognitivo concibe, sino, por el contrario, cuerpos reales habitados por una pulsión que reclama goce". Hasta tal punto que, como termina diciendo González Requena, "para alcanzarlo no duda en introducirse en la vía del riesgo, del dolor y, en el límite, de la conducta suicida".

A este goce suicida se verá abocada Justine, que por saber de él lo teme. Sabe de ese goce en tanto lo siente, lo sufre, lo padece y, como ella misma dice, le pesa. Su madre, en cambio, nada quiere saber del miedo, del dolor de su hija: "Olvídalo. Lárgate de una vez", le llega a decir. Pero





F12-F13-F14

F15

su hija no puede: "Pesa mucho, me cuesta tirar de ella". ¿De qué? De esa lana gris que se agarra a sus piernas como si fueran las raíces de la tierra; de la madre tierra. Le cuesta tirar de ella, desprenderse de ella; librarse de esas raíces maternas que tanto pesan (F12). Le pesan, al tiempo que la imagen materna y la naturaleza que esa madre representa, no dejan de atraer su mirada (F13-F14).

Una vez constatado el encadenamiento de Justine hacia su madre, forjado con la ambivalencia del temor y la atracción, Justine acudirá entonces al padre. Pero el padre, que también a duras penas había prolongado su estancia en la casa durante la ceremonia, a pesar de la demanda de Justine de querer hablar con él, excusa así su ausencia mediante una carta (F15).

"Para mi amada hija Betty. Eres el orgullo de cualquier padre. No te encuentro y han ofrecido llevarme a casa. Hasta pronto. Besos del tonto de tu padre".

Aquel a quien Justine acude en auxilio del miedo que la atenaza, se reconoce un tonto. Flaco favor para una hija que le necesita para romper las cadenas, las raíces maternas que tanto le pesan. El padre se hace "un lío con tanta Betty". Y en ese lío incluye, ahora, a su hija, que pierde de esta manera su nombre, Justine, y con él aquello que la singulariza. Justine, su hija, es una Betty más, lo que demuestra la incapacidad del padre para diferenciarla, esto es, para romper las raíces que la mantienen unida a esa madre tierra.

Porque en el fondo de la melancolía de Justine late el drama del conflicto edípico. Aquel cuyo punto de partida se halla en la relación dual entre la madre y el hijo (relación imaginaria de fusión y plenitud), y la irrupción de un tercero que vendría a romperla para facilitar precisamente que el sujeto se constituya como tal.

Así lo enuncia González Requena en su libro *Clásico, manierista, postclásico*: "La función paterna sería ese tercero que no sólo amenaza y prohíbe [que pone en cuestión la identidad imaginaria], sino que también nombra, dotando de un apellido y de un nombre, destinado éste a hacer al sujeto asumir tanto su singularidad (su carencia) como su identidad sexual"[16].

16 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, manierista y postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Valladolid, Ediciones Castilla, 2006, pp. 545-546.

Justine es, para su padre, una Betty más, colocándola de esta forma en el terreno indiferenciado de todas las Bettys. Un plano imaginario en el que sitúa a su hija y a sí mismo, incapaz de otra cosa que no sea tontear con mujeres a falta de mayor compromiso. La suya es la palabra de un tonto. Así de literal. Un tonto confundido entre tanta Betty, liado entre ellas, y, por tanto, incapaz de desenredar a su hija de esas raíces que tanto le pesan.

Como dice Kristeva, "el desfallecimiento paterno hace imposible el duelo del objeto materno"[17]. Así, en lugar de un tercero que vendría a reprimir la pulsión que se desata en esa relación dual, su ausencia proclama el triunfo absoluto del delirio narcisista. Y, con él, lo que González Requena caracteriza como "dialéctica de todo o nada, de plenitud narcisista o desintegración"[18].

17 KRISTEVA, Julia: op. cit., p. 14.

18 GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Clásico, manierista y postclásico*, op. cit., p. 544.

F16

Hacia esa desintegración vamos. Porque Justine, que a duras penas ha llegado hasta ahí, pasará efectivamente de la plenitud narcisista a su paulatina desintegración psíquica(F16). Una desintegración que le provocará un "estado de ánimo profundamente doloroso", el desinterés por el mundo exterior y la inhibición de las funciones físicas, ajustándose a la descripción de Freud sobre los síntomas de la melancolía.

Aferrada a esas raíces que tanto le pesan, y de las que no puede desprenderse por cuanto no hay padre ni marido capaces de cortarlas, a Justine ya sólo le quedará su plena desintegración asociada a la destrucción de la Tierra. Una tierra que, llegados a este extremo, carece ya de sentido. Así se lo manifiesta a su hermana Claire (F17-F18).

> Justine: *"La tierra es malvada. No nos apenemos por ella. Nadie la echará de menos".*

F17-F18

La melancolía de Justine adquiere los rasgos de la psicosis, cuyo fundamento se halla en el fracaso más absoluto de la función represora que encarna la figura paterna. Una prohibición que, como insiste González Requena, "no reprime el deseo", sino que "reprime la pulsión y, en esa misma medida, la configura como deseo"[19].

19 Ibíd., p. 538.

F19

Nada de todo esto le ocurre a Justine, cuya aceptación de la maldad como única adjetivación posible para la vida en la tierra, le lleva a su total claudicación: "Sólo hay vida en la tierra. Y no por mucho tiempo", terminará diciéndole a su hermana Claire. El goce de Justine alcanzará el paroxismo en esa entrega de su cuerpo al planeta Melancholia. No hay hombre que pueda estar a la altura de tamaña demanda. No al menos en este universo melancólico (F19).

Porque si el padre no se constituye en esa figura tercera capaz de contener esa pulsión de goce destructivo, tampoco lo será su marido Michael. Ya lo hemos dicho: Justine necesita un hombre capaz de romper esa relación dual entre madre e hija. Pero no podrá romperla porque, al igual que le sucede al padre, Michael también asumirá su debilidad con la palabra. Una palabra ligada al acto tan necesario de impedir el dominio absoluto de la madre. Acto para el que se requiere una alta dosis de energía que desplace la sin duda violenta energía pulsional. Energía que en ningún momento muestra Michael.

F20

Recordemos sus palabras durante el banquete (F20).

Michael: *"Querida Justine. Bueno, bla, bla, bla… Vaya aprieto, nunca he dado un discurso. Lo siento, yo … Es verdad, nunca he dado un discurso. Justine es la que habla. Se le da de maravilla."*
Gabi: *"Pues que hable ella".*
Michael: *"Justine te quiero mucho. Nunca soñé que llegaría a tener una esposa tan bonita. Creo que soy el hombre más afortunado de este mundo. Te quiero. Bueno, pues ya está, no tengo más que decir".*

Ya ha dicho bastante: Michael está viviendo un sueño. Se considera el hombre más afortunado del mundo por tener una esposa tan bonita. Y sin duda la tiene, pero será incapaz de poseerla. Su cuerpo resplandeciente le otorga un brillo imaginario que, cuando desaparece, le sume a Michael en la impotencia. Y tanto más idolatra a Justine, tanto más se muestra incapaz de transformar esa pulsión irreprimible en deseo comprometido. Porque, como ya hemos dicho, hace falta colocarse en una posición exterior a la relación imaginaria, para que el sujeto se configure como tal, más allá de la fusión letal con la madre.

El único que intenta acotar el dominio asfixiante de Gabi es John, el marido de Claire. Lo intenta, pero su posición pragmática, racionalista, cuadriculada, será insuficiente para afrontar la pulsión devastadora que

rige el imperativo materno. Lo que Freud, en *El malestar en la cultura*, describe así: "A raíz de esta hostilidad primaria y recíproca de los seres humanos, la sociedad culta se encuentra bajo una permanente amenaza de disolución", para terminar diciendo que, "en efecto, las pasiones que vienen de lo pulsional son más fuertes que unos intereses racionales"[20].

20 FREUD, Sigmund: *El malestar en la cultura, Obras Completas*, Tomo 8 (1925-1933), Madrid, Biblioteca Nueva, 1997, p. 3050.

John trata de expulsar de la casa donde se celebra la ceremonia a esa madre dominante. No entiende sus desmanes. Como tratará de expulsar de la mente de Claire el temor del choque aniquilador de Melancholia contra la Tierra. En ambos casos apelará al interés racional en el que se sustenta el paradigma cognitivo. De hecho, John no hace más que calcular el dinero que cuesta la boda y medir la distancia entre Melancholia y la Tierra. Un paradigma cognitivo que excluye todo aquello que escapa al orden de la lógica. Por eso John se aferrará a la ciencia como instrumento de precisión que transforma el mundo en algo inteligible. Cuando el mundo se resiste a los parámetros científicos, John fallará ante Claire, lo mismo que antes lo han hecho el padre de Justine y Michael con relación a esta última. Y en el caso de John de forma bien palmaria: se suicidará (F21-F22).

F21-F22

Space Cowboys

Conviene precisar, en todo caso, que la institución científica como tal jamás comparecerá en la narración de *Melancholia*. Nada de esto sucede en otro film amenazado en el interior de su trama por el apocalipsis. Tal es el caso de *Space Cowboys*[21], donde no sólo veremos a la ciencia trabajar para evitar la colisión de un satélite con seis cabezas nucleares contra la tierra, sino a sujetos dispuestos a afrontar la amenaza de destrucción.

21 *Space Cowboys*, Clint Eastwood, EEUU, 2000.

Aunque conviene aclarar que el trabajo de la ciencia, sin duda necesario, será insuficiente cuando lo que se impone es actuar contra la evidencia de aniquilación. El planeta Melancholia, al igual que el satélite ruso cargado con cabezas nucleares, son la amenaza destructiva. Y, ante esa amenaza, en *Space Cowboys* se activan las defensas del conocimiento científico; en este caso, mucho más consistentes que las mostradas en *Melancolía*. Primero, tratando de explicar el suceso y enunciando la tarea a

F23

emprender para gestionarlo. Así lo explica la ingeniera Sara Holland(F23).

"En 1986 la antigua Unión Soviética lanzó el satélite de comunicación Ikon. Ikon es un enlace vital en las telecomunicaciones rusas. Su órbita se desintegra rápidamente. Entrará en la atmósfera terrestre en 30 días. Su misión –dice dirigiéndose a los cuatro miembros del equipo Daedalus- es interceptarlo y capturarlo usando el brazo de la lanzadera. Entonces tendrán 42 horas para reparar su sistema de guiado que será reconfigurado por Control de Misiones. Luego lo pondrán en su órbita geoestacionaria con cohetes con módulos de asistencia de carga útil".

F24-F25

Una vez descrito el problema y nombrado a quienes deberán resolverlo, se pondrán en funcionamiento los códigos que permitan dominarlo, ceñirlo, capturarlo(F24). Pero habrá un momento en que tales códigos resultarán insuficientes ante el descubrimiento de una fuerza mayor que amenaza con derrumbarlo todo. Frank Corvin descubre, en plena operación de rescate, que el satélite ruso lleva a bordo seis cabezas nucleares armadas. Y pide explicaciones a la base. Se las dará el general ruso Vostov (F25).

"Ikon es una reliquia de la guerra fría. Lleva flotando en el espacio desde que cayó la Unión Soviética. Lleva seis misiles a bordo dirigidos a bases estratégicas americanas. Todas, y eso es lo peor, en áreas metropolitanas. Si Ikon deja de comunicar supondrá que ha habido una catástrofe e iniciará el lanzamiento".

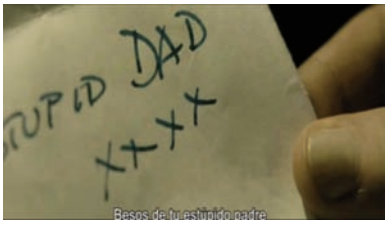
F26-F27

De manera que cuando esa energía aniquiladora comparece, ya sólo quedará activar una energía que nada tendrá que ver con magnitudes vectoriales, ni mediciones reconfortantes, puesto que hablamos de una magnitud que se mide con el coraje de lo heroico. De ahí que se haga necesaria la acción de un sujeto dispuesto a cortocircuitar el choque violento entre dos cuerpos o dos planetas cuya fusión resulta devastadora. Hawk será el sujeto dispuesto a sacrificarse por ello (F26).

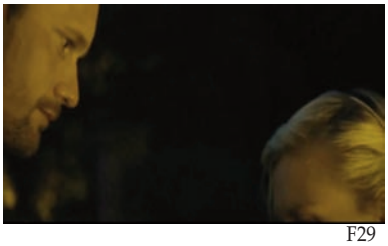
Frank: *"¿De qué estás hablando? No".*
Hawk: *"Te quiero, Frank, ¿pero por qué eres tan aguafiestas? ¿Y has visto una luna más bonita?"*
Frank: *"Está a 400.000 kilómetros. No lo conseguirás".*
Hawk: *"Y una mierda que no. Si llego a la mitad, la gravedad de la luna hará el resto. Los dispararé al espacio exterior y se autodestruirán".*

Un sujeto, pues, que se sacrifica para que tal fusión sea interrumpida, abriendo así un horizonte de futuro para esa humanidad amenazada (F27).

En *Space Cowboys*, tal interrupción del caos destructivo es posible, porque además de ciencia hay sujetos capaces de cierto sacrificio. En *Melancolía*, no. En *Melancolía*, cuando la pulsión de Justine y la evidencia destructiva del choque de planetas se impone, tan sólo vemos sujetos incapaces de afrontarlo. Ni el padre (F28), ni Michael (F29), ni John (F30), serán capaces de estar a la altura del goce (auto)destructivo de Justine (F31) y del planeta Melancholia. Por lo que frente al sacrificio del sujeto, cuyo acto evita la destrucción (F32), se impondrá el suicidio como única y siniestra salida (F33).



F28


F29

F30

F31

F32

F33

Carlos Marqués

Trazado de la senda oscura
en dos dibujos de San Juan de la Cruz

BASILIO CASANOVA
Universidad Complutense de Madrid

The dark pathway route in two of St. John of the Cross' drawings

Abstract
Through the analysis of two of St. John of the Cross' drawings –the one about the ascent to the Carmelo mount and the one about the crucified Christ– we will try to confirm the following hypothesis: that the route that they take is the very route of Desire, right and erect, that aims at the Real. A route symbolically guided by the Father God's word, the Verb that, in the case of the first drawing's analysis is, literally, a pathway, the one of the dark night, whose final form is the one of an interrogation. In the case of the second drawing, it is Christ, The Word's Son, the one that hold, with his tragic death –agonizing and sacrificial– his Father who is situated precisely to his Right. This St. John's drawing is shaped as an act of symbolic donation in which Christ appears as a sacred Sender. Therefore, we could conclude by stating that it is possibly a sublime experience –right, not sinister– of the Real.

Key words: Night. John of the Cross. Father. Son. The Real. Symbolic Act.

Resumen
A través del análisis de dos dibujos de San Juan de la Cruz –el de la Subida del monte Carmelo y el del Cristo crucificado– intentamos confirmar la siguiente hipótesis: que su trazado es el trazado mismo del Deseo apuntando, tan derecho como erecto, a lo Real. Un trazado simbólicamente guiado por la Palabra de Dios Padre, el Verbo que, en el caso del primero de los dibujos analizados es, literalmente, una senda, la de la noche oscura, cuya forma final es la de una interrogación. En el caso del segundo de los dibujos es Cristo, el Hijo de la Palabra, el que sostiene con su muerte trágica –agónica, sacrificial–, a ese Padre del que se sitúa precisamente a la Diestra. El dibujo de esta visión sanjuanista se perfila así como un acto de donación simbólica en el que Cristo comparece como Destinador sagrado. Concluimos que es posible entonces una experiencia sublime –diestra, no siniestra– de lo Real.

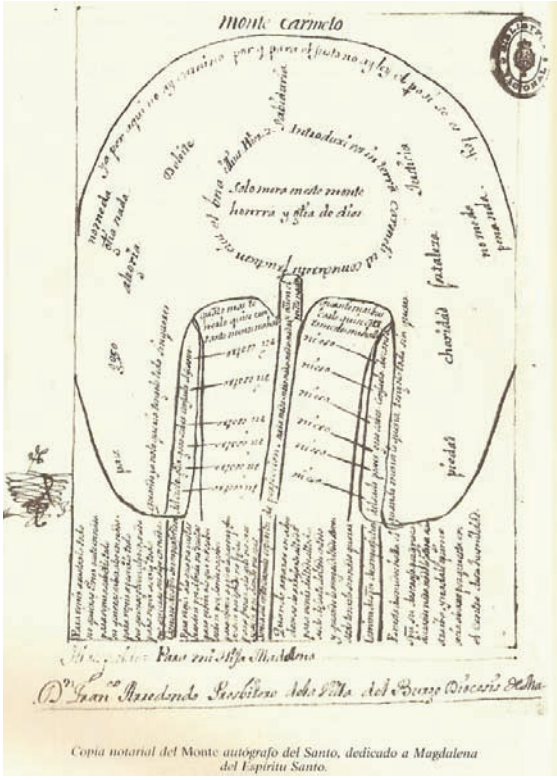
Palabras clave: Noche. Juan de la Cruz. Padre. Hijo. Lo real. Acto simbólico.

ISSN. 1137-4802. pp. 73-82

Subida del monte Carmelo

Es un diseño con aires de dibujo primitivo. Fuertes trazos rectos indican tres caminos: en el centro, la senda de la perfección, que sube recta hasta la cumbre[1].

1 DE JESÚS SACRAMENTADO, C. (1955): *Vida y obras de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid.



Copia notarial del Monte autógrafo del Santo, dedicado a Magdalena del Espíritu Santo.

Así describe Crisógono de Jesús el dibujo que San Juan de la Cruz realizara para ilustrar la *Subida del monte Carmelo*, comentario en prosa del poema *Noche oscura*.

En esa senda central "que sube recta hasta la cumbre", San Juan de la Cruz escribió: *Senda del monte Carmelo espíritu de perfección: nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte, nada*.

Senda pues central, vertical y nocturna, que es también una subida o una escalada del Deseo –con mayúsculas[2]– a través de la noche. Y al mismo tiempo, un ascenso en –a través de– las nadas: seis en la subida y, ya en el monte, la séptima y definitiva nada. Como siete son también las moradas del *Castillo Interior* en Santa Teresa de Jesús.

Nadas que el Sujeto del Deseo –ese que es siempre, en el texto sanjuanista, el Sujeto del inconsciente–, ha de atravesar. Un deseo que está aquí, como ha escrito Jesús González Requena, *apuntando a su destino… más allá de todo objeto; más allá de toda figura, hacia el Fondo, es decir, hacia lo real*[3].

Y, en esa línea, cómo no ver en el dibujo de esa subida nocturna la configuración, simbólica, de una erección –véase si no la forma fálica que en el dibujo adopta ese ascenso.

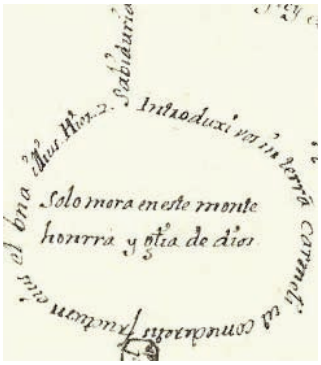
Y bien. Uno de los dos caminos laterales llamados imperfectos –y que por eso no es el afirmativo de las *nadas*, sino el negativo de los *ni eso*–, es el del suelo. Sus términos son, de abajo a arriba, los siguientes: *poseer, gozo, saber, consuelo, descanso*.

A la izquierda de la senda central, otro camino igualmente imperfecto: el del cielo. Este es el camino de los *ni esotro*, escritos en esta ocasión de manera invertida. Sus grados o escalas son, de abajo a arriba: *gloria, gozo, saber, consuelo, descanso*.

2 "¿De dónde procede, entonces, ese Deseo con mayúsculas? Si no es propio a la conciencia del sujeto, el deseo no puede proceder sino del inconsciente o, más propiamente, ha de ser sostenido -en gran medida contra esa conciencia- por el Sujeto del inconsciente, cuya lógica no es identificatoria, sino al contrario, la derivada de la inscripción o marca de la diferencia radical, de la exclusión por antonomasia, la diferencia sexual. Lo que marca el deseo sexual, para el yo, es que el dolor está ahí desde el principio". ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2011): *Retazos de un sueño. A propósito de David Lynch*, Castilla Ediciones, Valladolid, p. 248.

3 GONZÁLEZ REQUENA, J. (1997): "La posición femenina en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz", *Trama y Fondo* nº 3, Madrid, 86.

Sin duda: nada de *eso* ni de *esotro* conduce a la cima del Carmelo en tanto que, como escribe Juan de la Cruz, *Sólo mora en este monte honra y gloria de Dios*.



Frase que, como señala Anna Serra, es *la única –aparte de* Monte Carmelo, *que titula el dibujo– que está escrita en dirección totalmente horizontal, que es la más visible, como meta y final de trayecto, en el centro del espacio gráfico y, por consiguiente, en el centro de esa topología interior*[4].

Francisco de Goya pintó así, en 1772, *La Gloria* o *Adoración del nombre de Dios*:

Y doscientos años más tarde –en 1992–, el director canadiense Jean Claude Lauzon mostraba al protagonista de su film *Léolo –una escritura fílmica en el umbral de la psicosis*[5]–, acompañado del Domador de versos transportando cubos de agua en plena noche mientras en la banda sonora oímos cantar *Gloria a Dios en las alturas…*

No conviene pasar por alto el fragmento bíblico que, como escribe Crisógono de Jesús, *en la cúspide misma*, orla el verso sanjua-

4 SERRA ZAMORA, A. (2010): *Iconología del Monte de perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*, http://hdl.handle.net/10230/12209.

5 GONZÁLEZ REQUENA J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A. (2000): *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*, Ediciones de la Mirada, Valencia.

nista: *Introduxi vos in terram Carmeli ut comederetis fructum eius et optima illius*.

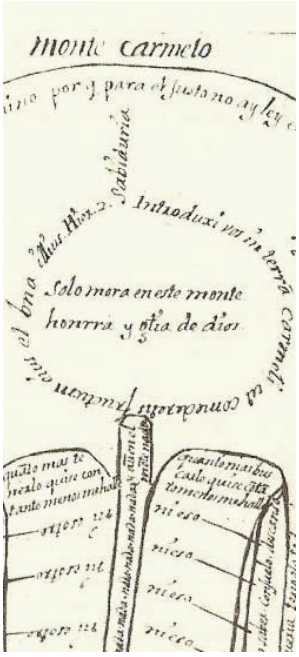
Se trata de una frase atribuida al profeta Jeremías –profeta de las lamentaciones–,

Jeremías, de Miguel Ángel

Jeremías, de Rembrandt

recogida en *Infidelidad de Israel*, y que puede ser traducida así: *Y os introduje en tierra de abundancia, para que comieseis su fruto y su bien*[6].

6 JEREMÍAS (2,7): http://www.unored.com/labiblia2/antiguo/jeremias.htm



Cobra así todo su sentido la forma que en el dibujo de San Juan de la Cruz adopta la expresión del profeta: la copa de un árbol cuyo tronco estaría constituido por la senda vertical y ascendente de las nadas –una imagen precisa de la pulsión, articulada en Deseo, apuntando a lo Real.

Pero también la forma no menos precisa –si uno se fija lo suficiente– de una interrogación:

El fruto de ese árbol con forma de interrogación es, si tomamos al pie de la letra las palabras de Jeremías, el bien. Fruto que justificaría entonces las últimas palabras que San Juan de la Cruz escribe justo debajo del arco que forma la cumbre del monte Carmelo: *Ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley; él para sí se es ley.*

Pero, ¿en qué consiste, más exactamente, ese fruto que es el bien? San Juan de la Cruz lo dice al pie de la letra: en la "honra y gloria de Dios". Se trata pues de un fruto simbólico, el de la gloria y la honra de la palabra en su expresión más pura: la Palabra del Padre.

Esa de la que, en otro lugar, San Juan de la Cruz escribió: "–Hágase, pues –dijo el Padre"[7].

La Trinidad, de Botticelli.
La Trinidad, de El Greco.
La Trinidad, de Ribera.

Pues es lo propio de Dios Padre hacer diciendo. Por eso mismo, porque Su palabra es acto –Verbo–, crea el mundo:

> y en este dicho que dijo,
> el mundo criado había[8]

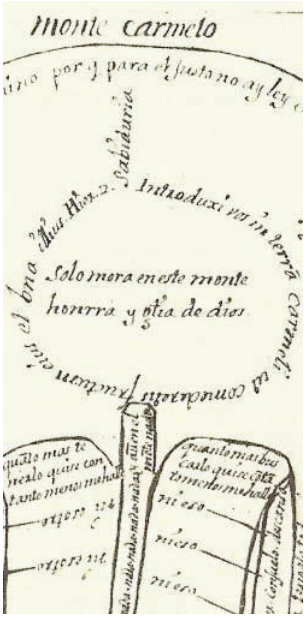
Sobre todo, claro, el mundo humano. Es decir: el hombre (Adán) y la mujer (Eva):

La creación de Adán, y *La creación de Eva*, de Miguel Ángel

Árbol, también, de la Sabiduría. Pues ésta es precisamente la palabra que emerge, también ella vertical, de la copa del árbol que corona, culminando tanto el sentido del ascenso como el de la interrogación ahí trazada, el monte Carmelo.

7 SAN JUAN DE LA CRUZ (1996): *Romance sobre el Evangelio "In principio erat Verbum", acerca de la Santísima Trinidad*, 4º, Prosigue, en *Obra completa 1*, Alianza Editorial, Madrid, 85.

8 Ibíd., 85.



Saber último –el más elevado– que sólo la palabra, su "honra" y su "gloria", hace posible. Ya que, como señala Jesús González Requena,

> «La verdad no es lo real, sino, por el contrario, la voluntad de afrontarlo y de desafiarlo. Y sobre todo: de configurarlo, simbólicamente, como un espacio humano que pueda merecer la pena»[9].

El trayecto de ascenso que dibuja y del que nos habla San Juan de la Cruz en *Subida del monte Carmelo* es, por eso, el de la palabra que se yergue, simbólica, trazando, como dice González Requena, *un trayecto hacia lo real: hacia el núcleo radical de la experiencia, es decir, hacia el goce*[10].

Una experiencia, habría que añadir, sublime, no siniestra, de lo real.

La muerte de Cristo

El otro dibujo, también él reconstruido, que conocemos del místico de Fontiveros es este *Cristo muerto* en la cruz.

> «Refleja una visión tenida por él aquellos días. Ha visto a Cristo así, muerto en el madero, con los miembros descoyuntados, la cabeza caída profundamente sobre el pecho hundido, las manos rasgadas en la abertura de los clavos por el peso del cuerpo inerte, que dobla las piernas, incapaces de sostenerle…Después de la visión tomó impresionado la pluma y reprodujo el Cristo en el papel»[11].

En el origen del dibujo que hace San Juan de la Cruz se encuentra pues una visión. Un ámbito, el de la visión, situado fuera del orden, imaginario, tanto de la mirada como del objeto de ésta.

Vicente Viñas sostiene que si bien la posición del diminuto dibujo, hecho a pluma, en el relicario mostraba el brazo

9 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2012): "La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe", en *Trama y Fondo* nº 32, Madrid, p. 134.

10 GONZÁLEZ REQUENA, *La posición femenina en el Cántico espiritual de San Juan de la Cruz*, 84.

11 DE JESÚS SACRAMENTADO, op, cit., p. 134.

12 VIÑAS TORNER, V. (1986-87): "El Cristo dibujado por San Juan de la Cruz", en *Cuadernos de prehistoria y arqueología* nº 13-14, UAM, Madrid, p. 323.

largo de la cruz formando una diagonal (F9), los análisis materiales *confirman que la Cruz se había trazado con el madero largo completamente vertical*[12]. O sea, así:

Lo más sorprendente de este dibujo sanjuanista es el punto de vista desde el que nos es mostrada la figura de Cristo muerto. Un punto de vista ligeramente picado y con el Crucificado situado a la derecha. Pero, ¿a la derecha de quién?

Antes de intentar responder a esta pregunta convendría traer aquí lo que dice el propio San Juan de la Cruz a propósito de la muerte de Cristo en *Subida del monte Carmelo*. Pues no debemos perder de vista que seguimos en la misma senda oscura de la ascensión al *monte* que él llama también de *perfección*. Dice allí el santo:

> «[…] cierto está que al punto de la muerte quedó también aniquilado en el alma sin consuelo y alivio alguno, dejándole el Padre así en íntima sequedad, según la parte inferior; por lo cual fue necesitado a clamar diciendo: *¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has desamparado?* (Mt. 27, 46). Lo cual fue el mayor desamparo sensitivamente que tuvo en su vida»[13].

Todo parece pues indicar que la reproducción en papel de la visión que tuvo San Juan de la Cruz es la de Cristo momentos después de expirar y una vez hubo pronunciado las que, como ha señalado Jesús González Requena, son *las más desgarradas palabras del Nuevo Testamento*: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?»[14].

13 SAN JUAN DE LA CRUZ (1996): *Subida del monte Carmelo*, en *Obra completa 1*, Alianza Editorial, Madrid, p. 190.

14 GONZÁLEZ REQUENA, J. (1999): "Pasión, Procesión, Símbolo", en *Trama y Fondo* nº 6, Madrid, p. 19.

Punto pues de ignición, *momento fulgurante*, heroico en el que, como afirma González Requena en *Pasión, Procesión, Símbolo*:

> «Ese sujeto llamado Cristo está solo y sabe que la existencia de Dios –es decir, la de la palabra– depende tan sólo de eso: de su voluntad, de su valor para sustentarla.
>
> En suma: que Dios sólo existe si él lo sustenta»[15].

15 Ibíd., p. 19.

Y bien: ¿no es eso lo que precisamente muestra el dibujo de San Juan de la Cruz? Es decir: ese Cristo crucificado visto en ligero picado y situado a la derecha, ¿no está sustentando aquí frente a lo real a ese Dios, su

Padre, del que Él, Cristo –el Hijo–, está a la derecha? A la derecha del Padre.

En otro lugar San Juan de la Cruz habla así de esa derecha –la diestra:

> de mí se olvide mi diestra,
> que es lo que en ti más amaba,[16]

16 SAN JUAN DE LA CRUZ (1996): *Romance sobre el salmo "Super flumina Babylonis"*, en *Obra completa 1*, Alianza Editorial, Madrid, 93.

Y que es lo que su dibujo de Cristo crucificado muestra: ser –estar a– la diestra del Padre es ser hijo de Él –Hijo de Dios.

Y de nuevo resulta obligado anotar, a propósito de esa diestra que se opone aquí radicalmente a la siniestra –la experiencia de lo real como siniestro–, que estamos ante una experiencia de lo real como sublime.

Y por cierto que también hay en *Léolo* un grito de angustia ante lo real.

El alarido de un gato que acompaña a esta imagen del Crucificado permite escribir en el film[17] –eso sí, por la vía de lo siniestro, no de lo sublime–, el más absoluto desamparo –recordemos: *¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has desamparado?* Un grito tan infinito y desesperado, como el munchiano:

17 GONZÁLEZ REQUENA J. y ORTIZ DE ZÁRATE, A., op, cit., p. 115.

El grito, de Munch.

Un grito que parece acusar la muerte de ese Dios, sancionada por Nietzsche en *Así habló Zaratustra*, al que el texto sanjuanista, a diferencia del texto nietzscheano, honra y glorifica.

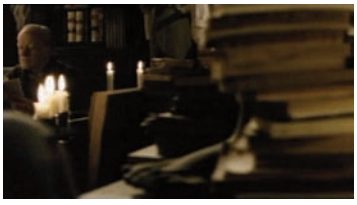
Friedrich Nietzsche, de Munch.

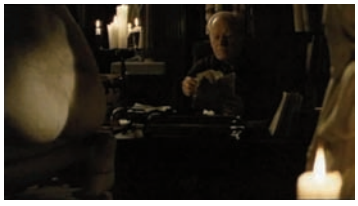
Y es que al no existir en los textos de la modernidad espacio para Dios, un Dios masculino y patriarcal, queda así obstruida la vía misma de la pasión –y de la pulsión. Sólo queda lugar entonces, en textos como *Léolo*, para seres como éste: congelado, deprimido, catatónico.

Y sin embargo sigue estando presente en un texto tan desolado como éste el anhelo de una pasión que pueda merecer la pena: una Pasión con mayúsculas, como la de Cristo fijado, precisamente, a su propia pasión.

Y así, el film de Lauzon nos conduce, sin solución de continuidad, de la imagen del joven protagonista sumergido en la más fría catatonia –y al que asusta amar–, a la de ese otro ser, Jesucristo, que murió en la cruz por amor.

Y del Cristo crucificado, al Domador de versos:





Después de todo, también él, como San Juan de la Cruz –como el propio Léolo–, un poeta. Pero sobre todo, un posible *destinador*, el anhelo de un padre capaz de poner orden, domándolo, en ese universo avasalladoramente anal que engulle literalmente a Léolo.

Un acto simbólico

En el dibujo del Cristo crucificado, Dios Padre está contemplando a Su derecha al Hijo, como dice el propio San Juan de la Cruz, "en íntima sequedad"[18].

Un Hijo que con su agónica muerte se sitúa justamente a la derecha del Padre. Y situándose a Su derecha Cristo sostiene, con su sacrificio, el lugar de ese Padre que es también el de la Palabra –y el del Alma.

18 ROS GARCÍA. S. (1995): "El símbolo originario de Juan de la Cruz: su dibujo de Cristo crucificado", en *Revista de Espiritualidad* nº 54, Ávila, 573-583.

Cristo es aquí, más que en ningún otro momento, la Palabra del Padre, el Verbo. Y, aclara Jesús González Requena: […] *como logra sustentarlo en el último momento, ante la muerte, entonces es posible que al día siguiente alguien retome, relance su enunciación*[19].

19 GONZÁLEZ REQUENA, J.: *Pasión, Procesión, Símbolo*, op. cit., p. 19.

¿Y no es eso precisamente lo que hace tanto de la *visión* que tuvo San Juan de la Cruz como del acto mismo de dibujarla, un acto simbólico? Pues lo que hace el fraile es precisamente retomar primero y relanzar después el acto de enunciación que la muerte de Cristo supone, convirtiéndose él mismo –San Juan de la Cruz– en sujeto de ese acto de enunciación. En alguien que, haciéndolo suyo, lo reencarna, haciendo suya también –es decir, reviviéndola, rehaciéndola– la experiencia de Cristo –*imitatio Christi*.

Acto pues de donación en el que Cristo es el Sujeto Destinador y San Juan de la Cruz, el sujeto destinatario. Sujeto, este último, que firmaba precisamente así:

La inmortalidad al alcance de la mirada.
El mito del vampiro en las imágenes del cine

VANESSA BRASIL
Unifacs - Laureate

Immortality within sight. The vampire myth in the cinema images

Abstract
Fear of death and fascination of eternity favoured the creation of some myths. From literature to the cinema, the vampire myth is filled with stories of sinister love adventures that go beyond death. This article proposes a journey of this myth from its early manifestations in the mythical stories, especially the one of the Greek sphinx. Some representations call us to painting, as they capture the meeting point between the nightmare and the devouring monster which is seen as an art erotically charged. We will look at the vampire films, from the classic Draculas, to the 'decaffeinated and light' beings from the *Twilight* Saga. As vampire films spectators, we place ourselves in an intermediate space between the human and the non-human, between the civilized and the wild, between the uncanny and the familiar, between life and death.

Key words: Vampire Myth. Dracula Films. Nightmare. Fear of Death. Eternity.

Resumen
El miedo a la muerte y la fascinación por la eternidad propiciaron la creación de algunos mitos. De la literatura al cine, el del vampiro ha poblado nuestros relatos con siniestras aventuras de amor más allá de la muerte. Este artículo propone un recorrido desde sus pretéritas manifestaciones en los relatos míticos, en especial el de la esfinge griega. Algunas representaciones nos han convocado en la pintura, pues plasman el momento de encuentro entre la pesadilla y un monstruo devorador, un arte cargado de erotismo. Nos detenemos en los filmes de vampiros desde los clásicos Dráculas, hasta los seres "descafeinados y light" de la saga *Crepúsculo*. Como espectadores de filmes de vampiros nos ubicamos en un espacio intermedio entre lo humano y lo deshumano, entre lo civilizado y lo salvaje, entre lo siniestro y lo familiar, entre la vida y la muerte.

Palabras clave: Mito del vampiro. Filmes de Drácula. Pesadilla. Miedo a la muerte. Eternidad.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-102

El mito en sus orígenes: el miedo a la muerte

Vamos a morir. Todos, sin excepción, vamos a morir. Esta es la única y más dolorosa certeza que tenemos en esta vida. Una certeza, y aun así, tratamos de negarla todos los días e inventamos mecanismos para protegernos de ella. El hecho es que sobre la muerte queremos pensar lo mínimo posible. Lo mejor es ser eternos. Sin embargo, el miedo a la muerte

propició la creación de algunos mitos. Muchos acompañan al ser humano desde su más pretérita historia sobre la superficie de la Tierra. De la literatura al cine, el mito del vampiro ha poblado nuestros relatos con las más fascinantes aventuras de amor y muerte, o mejor dicho, de amor más allá de la muerte.

El origen del mito del vampiro se remonta al antiguo Egipto. Los egipcios representaban en pinturas y jeroglíficos una entidad semejante a un pájaro que simbolizaba el momento en el que el alma dejaba el cuerpo e iniciaba su viaje al mundo de las sombras. El *Ba* era una manifestación del muerto que podría habitar tanto el mundo terrenal como el de los muertos, pues ligaba ambos universos. La momificación del cadáver tendría como resultado la preservación del *Ba* que retornaría todas las noches a la cámara funeraria y que podría así migrar durante el día[1].

1 Sobre el asunto, ver CÉSAR, (2009) ANDREWS y FAULKNER, (1985).

Su representación puede ser en forma de un pájaro con la cabeza humana o solamente pájaro. No obstante, podría asumir la apariencia que quisiera, pues había varias fórmulas funerarias para asegurar tal transformación. Algunas pinturas muestran el pájaro sobrevolando la momia y cubriéndola con sus alas abiertas y en otras aparece el *Ba* asociado a la figura de la Esfinge (F1).

2 BRANDÃO (1987, VOL. I, 246).

F1 Tut atropellado por la Esfinge y Ba sobrevolando.

Esa figura mítica que viajaba de ida y vuelta entre el mundo de los vivos y el de los muertos aparece a lo largo de la historia de la humanidad en la mayor parte de las civilizaciones. En la Grecia Antigua podemos pervivir las características del vampiro en la figura de la Esfinge[2]. Para Delcourt (1981), este ser mítico fue concebido a partir de dos determinaciones: la pesadilla opresora y la creencia en el alma de los muertos representada alada. En este sentido, el mito es la fusión de la pesadilla tirana y del terror infundido por las almas de los muertos. El monstruo, un alma en pena, está ávido de sangre y de placer erótico. Filóstrato, un biógrafo griego del siglo III d. C., afirma que seres como las esfinges y las sirenas aman el placer erótico y, especialmente la carne humana, pues seducen a los jóvenes que desean devorar. Mitos semejantes aparecen en todas las culturas, lo que confirma la universalidad del

monstruo devorador[3]. De esta manera, el mito de un ser opresor, sediento de sangre humana atraviesa los siglos y las culturas.

A finales del siglo XVII, cundió el pánico en los países de la Europa Central, lo que provocó la exhumación de varios cadáveres y ayudó a diseminar el mito del vampiro (Melton, 2008, p. 157). Enfermedades como la catalepsia y la porfiria contribuyeron al surgimiento de supersticiones, pues no era raro el sepelio de personas que aún estaban vivas en un estado de sueño profundo y que al despertar sufrían un ataque de pánico al verse encerradas en un ataúd. Un remedio de la época para acabar definitivamente con estos cadáveres con expresiones angustiadas era clavar una estaca en el corazón del difunto y cortarle la cabeza. Para los europeos, el surgimiento de un vampiro podría ser el resultado de algunos factores, como un problema en la inhumación, algún error en el momento del entierro, un ritual incorrecto, un descuido o cualquier procedimiento que no siguiese los dictámenes establecidos para un buen funeral. En otras palabras, el vampiro era un alma que no estaba en paz y su destino era volver constantemente al mundo de los vivos. Y aterrorizarlos...

3 En el territorio africano los vampiros ganaron el nombre de *Asasabonsam* y *Abyifo*. En Alemania se le conoce como *Nachzeher*, el devastador nocturno, y *Bluatsauger*, el chupador de sangre. En América del Sur encontramos a *Asema*, el vampiro de Surinam y *Lagaroo* el nombre que recibió en Haití. Sin embargo, fue en el territorio búlgaro donde surgieron los términos *vepir, vipir ou vapir* para designar al vampiro. No podemos dejar de nombrar a los vampiros chinos, conocidos como *chiang-shih*. Ver MELTON, (2008) y DUNN-MASCETTIi (2010).

Para mí, sin embargo, es el mito de la Esfinge griega el que nos ofrece los elementos más ricos y profundos para la construcción del vampirismo. La Esfinge es la que propone un enigma sobre la vida humana, su paso a la finitud, como podemos observar en el mito de Edipo[4]. Las características del monstruo como una pesadilla opresora, es decir, un sueño nocturno terrorífico ávido de sangre y de placer erótico, construyen las bases del mito del vampiro como lo conocemos en la actualidad.

4 El monstruo, la Esfinge, ubicada en el monte Fíqueon, a puertas de Tebas, devoraba a todo el que quisiera pasar y no descifrara el enigma: "¿Cuál es el animal que poseyendo voz, anda, por la mañana, en cuatro pies, al mediodía, con dos y, por la tarde, con tres?" El acertijo propone una reflexión sobre la propia condición humana: niñez, fase adulta y vejez. Y, por supuesto, lo que está latente es la conciencia humana (el ser que habla) sobre su finitud, sobre la muerte. Hemos analizado el mito de Edipo en RODRÍGUEZ (2009).

El arte nos proporciona dos ejemplos de rara belleza estética que sintetizan ese momento de erotismo ligado al sueño terrible. El primero es *La Pesadilla*, de Henry Fuseli (F2), donde una mujer se encuentra completamente entregada a sus sueños materializados en las figuras de un caballo de ojos saltones y un ser, con una expresión demoníaca, en cuclillas sobre su cuerpo lánguido. La chica está desfallecida, completamente a merced de la tiranía de sus deseos inconscientes, deseos guiados por los instintos animales. El monstruo déspota, representado en la imagen de este belcebú que le oprime el pecho, mira al espectador como convocándolo para participar de esta pesadilla. El ambiente es tenebroso, los colores oscuros le confieren el aspecto siniestro a la escena. El camisón blanco de la mujer

F2 *La pesadilla* (1781), de Henry Fuseli.

contrasta con el escenario oscuro y la dota de cierta pureza virginal. Rostro y brazos caídos muestran cierto estado de torpor, un momento de parálisis entre el terror y el fallecimiento. Observamos un desmayo tan intenso que lo conecta con una casi muerte, una pérdida de sentidos característica de las pesadillas más profundas y terribles.

El otro cuadro que me gustaría mencionar es el impresionante *El beso de la Esfinge*, de Franz Von Stuck (F3). Tuve la oportunidad de observarlo de cerca en España en la exposición "El Hermitage en el Prado" (2011-12). Esta representación absorbió mi mirada como un vórtice, magnetizando toda mi atención y me dejó petrificada, fascinada. La propia palabra fascinación connota inmovilidad y parálisis, pero, especialmente gracias al efecto de espejo, representa la absorción (de la sangre vital) que la figura de la Esfinge impone al sujeto.

F3 *El beso de la Esfinge* (1895), de Franz Von Stuck.

El cuadro muestra el momento de un beso tan poderoso que sólo podría ser mortal. El joven, fascinado por el rostro terrible y bello de la Esfinge, embriagado por su potencia, cae de rodillas y la besa. La Esfinge comprime el cuerpo del hombre, absorbe su aliento y, con él, toda su vida. Podemos evocar aquí una reflexión de Bakhtin (1998) "(...) y todo alrededor sólo sirve de marco para esta boca, este abismo corpóreo que se abre y traga". La Esfinge le clava sus garras y él, sin poder desprenderse de este beso potente, está a punto de sucumbir. Su gesto de arrodillarse delante del monstruo sofocante pone de manifiesto su vasallaje, su sumisión a un deseo más poderoso que su razón. Él se entrega totalmente a este encuentro erótico mortal, deja que ella lo posea y cede totalmente a su poder de vampiro. Al ser aspirado, es invadido por ella. Como en un poema de Heine[5]:

> La Esfinge sepulcral se agita y mueve;
> respira el duro mármol y solloza
> cual vampiro voraz, mis besos bebe,
> y en absorber toda mi sangre, goza.

Esta figura ejerce tal fascinación sobre el espectador que corre el riesgo de adormecerse en ella, de perderse en el abismo. Deja de ser él mismo para tornarse otro ser, mixto de naturaleza y cultura, de potencia sexual, animal, con alma eterna.

La literatura ha forjado el mito del cuerpo y el alma de estos seres que transitan entre la vida y la muerte. *Drácula*, de Bram Stoker, es el ejemplo más notable del mito del vampiro en las letras. Sin embargo, fue el cine el responsable de colocar en el imaginario universal estos personajes fantásticos. Fantásticos porque cristalizan nuestras fantasías de eternidad y por seducirnos de manera terrible y erótica. El vampiro aparece en la gran pantalla como un híbrido de hombre y murciélago, alguien que vive en las tinieblas y se alimenta de sangre humana; que seduce a sus víctimas para clavarles afilados colmillos en su cuello a cambio de la eternidad.

5 El cuadro *El beso de la Esfinge* puede estar inspirado en el poema *La esfinge*, de 1839, del poeta alemán romántico Heinrich Heine. Veamos las tres estrofas del Prólogo:

"La Esfinge sepulcral se agita y mueve;/ respira el duro mármol y solloza;/ cual vampiro voraz, mis besos bebe./ y en absorber toda mi sangre, goza.

Sedienta apura mi vital aliento,/ y me abrasa después de tal manera,/ que en mis entrañas destrozadas siento./ las implacables garras de la fiera.

¡Dolor que embriaga! ¡Dicha que sofoca!/ ¡Sin límites las penas y los goces !/ ¡Néctar del cielo en su incitante boca!/ En su garra cruel ansias feroces!".

Los vampiros en el cine poseen una tez pálida de piel azulada como la porcelana y que recuerda la lividez cadavérica. Los cabellos muy negros contrastan con la blancura de su piel de cera y algunos de ellos poseen orejas puntiagudas. Los ojos ardientes y rojizos están dotados de poder hipnótico que entorpecen a quien los mira de frente, como si se tratara de Medusa. Las manos con sus dedos muy finos se asemejan a garras y sus gestos son exagerados. Tienen postura refinada, visten capas con cuellos altos y se deslizan en la escena como seres alados. Penetran subrepticiamente en las alcobas de las damas para seducirlas, muchas veces en la forma de un murciélago. Viven al margen de la sociedad, del mundo de los vivos, de la luz y de las leyes. El vampiro es un ser que transita entre la fascinación y el horror y despierta en el espectador emociones contradictorias, embriagadoras. ¡Encarna la muerte, pero promete la vida eterna! Una conmoción que nos evoca las palabras de Gustave Flaubert (2004): "¡Qué suplicio!, ¡qué delicia!, ¡como besos se funden mis huesos! Muero."

El personaje de Drácula en el cine pone de manifiesto el tema de la fascinación de la eternidad y cómo ésta moviliza el deseo humano. Y el vampiro seductor encarna esta promesa: hacer de un mortal, alguien eterno y de su deseo, algo siempre vivo. Deseo este alimentado por la sangre joven de sus víctimas. Pues uno de los grandes dramas humanos, así como el deterioro del cuerpo, es el enfriamiento del deseo y ver cómo se va desvaneciendo con el tiempo. La seducción y el erotismo presentes en el personaje del príncipe de las tinieblas aseguran al seducido la permanencia del deseo más allá del tiempo, más allá de la propia muerte.

El mito del vampiro en sus representaciones en el cine muestra una vía que promete el paraíso de la eternidad a través de algo infernal. Es decir, una muerte que dura para siempre, una muerte infinita. Por eso la cama de estos seres es el ataúd, su actividad transcurre durante la noche, en las sombras y la luz del día puede ser fatal para ellos. Este es el precio de la *vida-muerte-eterna*. Una condena al mundo de las sombras y la necesidad perenne de beber la sangre de seres humanos para asegurarles la *supervivencia*. En este sentido, su cama sólo podría estar representada por un sarcófago, pues como la propia etimología de la palabra nos explica, *sarcófago* es lo mismo que carnívoro, o devorador de carne (F4).

F4 *Nosferatu, vampiro de la noche*, de Werner Herzog.

El cine ha intentado traducir en imágenes lo que sería la figuración de un placer extremo: aquel en el que el gozo sería tan exacerbado que sólo podría concretizarse cuando estuviera sintetizado en la muerte. Es en el beso del vampiro, en el momento de la mordida en el cuello cuando esto se muestra más evidentemente (F5). Su víctima, la mujer seducida, cae en sus brazos lánguidamente, ofreciendo su nuca como si de un cáliz se tratara, casi suplicando la muerte, como un apelo del poeta Marino (2007): "¡Oh, quiera mi suerte que dulcemente contigo empalidezca también yo, pálido amor mío!"

F5 *Drácula*, de Tod Browning.

La cámara busca el plano detalle, los ojos de los protagonistas giran, el escenario se mueve provocando una especie de cataclismo local, todo para significar este momento de un gozo que no tiene parámetros en el mundo real. Y es ahí, cuando algo es indecible y tiene que tornarse visible, donde el cine busca sus mejores técnicas y metáforas. Se trata de darle al mortal espectador minutos de placer en aquella soñada fascinación por la eternidad. Mientras dure el film podrá identificarse con los personajes de la pantalla y vivir eternamente una pasión que sobrepasa los lindes de la muerte, pues dura más allá de la vida. Lo que el mito del vampiro coloca, por encima de todo, no es una vida eterna pura y simple, sino un amor eterno, un amor que no obedecería los dictámenes católicos de "hasta que la muerte los separe". Porque en el vampirismo el verdadero amor no acaba con la muerte. Perdura, supera las barreras del tiempo

y del espacio y sobrevive para siempre. Los amantes se funden en un beso eterno, se vampirizan, se succionan, se beben. Caricias extremas y gestos de violencia sintetizan un encuentro avasallador y catastrófico de Eros y Tánatos. En la fusión con el vampiro el sujeto (la víctima) va a perderse, va a ser proyectado hacia un mundo atemporal, será desposeído de sí para transfigurarse. "(...) el ser se pierde objetivamente, sin embargo, el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: yo me pierdo." (Bataille, 1979, p. 48)

La muerte, en tal caso, no es un fin, sino el lugar de encuentro en el que los amantes concretizarían realmente su deseo supremo. Donde se amen, se adoren por encima de todas las cosas, de todo lo que es material e inmaterial. ¿Y qué espectador nunca soñó con un amor así? Pues el mito del vampiro en la gran pantalla, cuyos protagonistas son en su mayoría condes, refinados caballeros, puede ocultar el viejo sueño del príncipe encantado, que por ser *tan* encantado le da a su doncella mortal el placer de la inmortalidad y el amor eterno. ¿No es la *Bella Durmiente* la historia de una joven que estando muerta se despierta con un beso tan profundo que la trae de vuelta a la vida? ¿No es también el beso que resucita la solución para el sueño eterno de *Blancanieves*? En el caso de la *Bella y la Bestia*, ¿no es el amor de Bella que percibe la belleza que se oculta detrás de la siniestra fiera y que la trae de vuelta a la vida? Pues el color rojo de la manzana de un cuento y el de la rosa del otro metaforiza la sangre que corre por la venas y que da la vida. Sin mencionar el erotismo latente de ese beso tan ardiente que es capaz de devolver la fuerza vital a la amada.

Pero, más allá de las referencias que encontramos en los cuentos de hadas y en el arte, nos deparamos en mitos y poemas con la fascinación que provoca el tema del amor después de la muerte o la búsqueda incansable del fantasma amado. El relato de *Orfeo y Eurídice* plasma la obsesión del cantor griego con su esposa muerta y su viaje al Hades para rescatarla de las tinieblas. Orfeo es la síntesis del enamorado de las sombras. A su vez, el poeta español Francisco de Quevedo expresó en el *Soneto Amoroso* la obsesión de alguien prendado de la figura evanescente de su amor inmortal: "un amor constante más allá de la muerte" como podemos comprobar en esta estrofa:

> A fugitivas sombras doy abrazos;
> en los sueños se cansa el alma mía;
> paso luchando a solas noche y día
> con un trasgo que traigo entre mis brazos[6].

6 *"A fugitivas sombras doy abrazos; /en los sueños se cansa el alma mía;/ paso luchando a solas noche y día/con un trasgo que traigo entre mis brazos.*

Cuando le quiero más ceñir con lazos,/y viendo mi sudor, se me desvía,/ vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,/ y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana/que no se aparta de los ojos míos;/ búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir, fáltanme bríos;/y como de alcanzarla tengo gana,/hago correr tras ella el llanto en ríos."

(QUEVEDO apud POZUELO YVANCOS, 1979, p. 142).

De lo siniestro a lo seductor: el vampiro en el cine clásico

Nosferatu, una sinfonía de Horror, del director F. W. Murnau, es un filme de vampiro de cuidada estética expresionista, producido en 1922 y basado en la novela de Bram Stoker. El alemán Max Schreck interpreta el vampiro conde Orlok, personaje que recibe este nombre porque Florence, la viuda de Stoker, no concedió ni los derechos del libro ni tampoco el nombre *Drácula* para la producción cinematográfica. Espigado, escuálido, con orejas, nariz y dientes puntiagudos, Schreck consigue representar con maestría la figura del personaje macabro de Stoker. En realidad, el horror se transfigura en el film *Nosferatu*. Es la propia representación de lo funesto, de lo siniestro y de lo extraño que sugiere la figura del vampiro. Lo tenebroso se exprime con vigor en la forma en la que se presenta el personaje, que con sus manos en forma de garras y su rostro deformado, manifiesta lo peor de nuestras pesadillas (F6-F7).

F6 *Nosferatu*, de Murnau.

F7 *Nosferatu, una sinfonía del horror* de Murnau.

Murnau muestra el enfrentamiento entre la naturaleza y la cultura materializada en la figura de este Drácula, una fuerza sexual salvaje capaz de desestructurar la sociedad. El cine de terror consigue con *Nosferatu* de Murnau expresar fidedignamente la dimensión del mito del vampiro, subrayado por las sombras, los juegos de iluminación y los efectos de claroscuro tan peculiares del expresionismo alemán. El papel del Conde Orlok le garantizó a Max Schreck, de manera indeleble, un lugar de gran importancia artística, cultural e histórica[7].

El cine clásico americano, en buena medida, trató de darle un nuevo rostro más seductor, una apariencia menos macabra y movimientos más sutiles al personaje del vampiro. *Drácula*, película dirigida por Tod Browning y producida en 1931 por la Universal, también está basada en la obra de Bram Stoker. El conde Drácula, encarnado por el actor Bela Lugosi, es el responsable de imprimir en el vampiro un aspecto de *gentleman*, con su caracterización física de un Don Juan noble y refinado, capaz de seducir con la mirada a todas las mujeres (F8).

7 A pesar de todas las adaptaciones y cambios hechos en la película, desde el título hasta el nombre de los lugares y personajes para no citar la obra literaria, Florence Stoker ordenó así mismo la destrucción del original y de todas las copias de *Nosferatu*. La obra ha llegado a nuestros días porque algunas de ellas sobrevivieron en manos de coleccionistas particulares.

Bela Lugosi va a eternizar las características que se tornarían el modelo para todos los vampiros, pues consolida el aspecto seductor y erótico que Drácula ha representado en la gran pantalla hasta la actualidad. Materializó el rostro del vampiro que permanece en el imaginario colectivo y que consiguió arrebatar los corazones de las espectadoras de todo el mundo. El actor húngaro incorporó de tal forma el papel de Drácula que acabó por poseerlo. Se creía el propio conde y adoptó la costumbre de dormir en un féretro. Esta obsesión de Lugosi por el personaje que encarnó fue retratada años más tarde en el film *Ed Wood* (1994), de Tim Burton.

F8 *Drácula*, de Tod Browning.

Drácula, de Tod Browning, muestra cómo se enfrentan dos saberes antagónicos: el que representa el Conde Drácula y el del científico Van Helsing. Como resalta Tranche (1993), se entabla una batalla entre el universo animal, nocturno, misterioso de Drácula y el mundo regido por la palabra, es decir, el discurso científico de la institución médica, universo de Van Helsing. El espectador se sitúa, por lo tanto, en este umbral entre la fascinación de la eternidad sombría y la luz de la ciencia que apunta hacia un fin cierto: una muerte definitiva.

En el cine clásico americano, muerte, sexo y violencia no podían mostrarse de manera explícita como en el cine posclásico. Pero lo que no podría verse, debería leerse, es decir, el espectador debería entenderlo a través de metáforas y metonimias, recursos para simbolizar aquello que los ojos no deberían mirar[8]. Así, el tránsito del Conde Drácula de la muerte a la vida está narrado en *Drácula* mediante una panorámica que va y vuelve al mismo lugar, al mismo punto de partida[9]. Con ello, el movimiento de cámara muestra esta transformación y produce un efecto de metamorfosis, de mutación del vampiro.

8 Véase GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006).

9 Véase TRANCHE (1992).

Tras Bela Lugosi, Christopher Lee va a encarnar un conde Drácula terrorífico y carismático. Este actor le dio vida al conde en el film inglés *Drácula*, del director Terence Fisher, en 1958, momento en el que el cine ya se va distanciando de las características clásicas. Pero, al contrario que Lugosi, Lee exhibía sus colmillos puntiagudos a la cámara y el público ya podía visualizar el ataque del vampiro sobre sus víctimas del sexo femenino. En este sentido, encarnaba el aspecto seductor y terrible del personaje sanguinario y erótico, y resaltaba la dualidad y la unicidad presentes

en el mito de la Esfinge (F9). Fue la primera vez que el cine mostró la fantasía, el romance y la sensualidad ligados al mito de Drácula. Peter Cushing encarnó al Dr. Van Helsing; sin embargo, el protagonismo y la fama siempre recaían en el personaje del vampiro, dejando al héroe Van Helsing en la sombra del segundo plano.

F9 *Vampiro de la Noche*, de Terence Fisher

Drácula, el príncipe de las Tinieblas (1966, Inglaterra) marcó la segunda aparición de Christopher Lee como conde Drácula. El actor no dice ni una sola palabra en todo el film y actúa apenas con gestos y expresiones para dar vida a un vampiro aterrador (F10). Como en los mejores filmes producidos por la Hammer, los paisajes son elementos significativos para componer el clima tenebroso del género.

F10 *Drácula, el príncipe de las Tinieblas*

Del Drácula adormecido al vibrante film de Coppola

Aprovechando el éxito del género de terror gótico, la Hammer Pictures produjo el film *Carmilla, la vampira de Karnstein*, de Roy Ward Baker (1970), un personaje inspirado en la obra de Sheridan Le Fanu, escrita en 1872. Los paisajes presentes en el film muestran los elementos góticos que serían la marca de la productora Hammer: imponentes castillos, bosques fantasmagóricos y tumbas envueltas en niebla. Este escenario constituía el espacio perfecto para el desarrollo de la historia de una familia atormentada por una maldición. El erotismo y la sensualidad ahora estaban a cargo de bellas mujeres que exhibían sus cuerpos desnudos llenos de deseo.

En 1979, la gran pantalla ganó un nuevo *Drácula* interpretado por el actor Frank Langella. El film muestra un vampiro bello, aristócrata y encantador, un personaje solitario en busca de una compañera con la que pueda compartir su soledad eterna. John Badham realizó un creativo trabajo de dirección para componer una atmósfera que transita entre lo gótico y lo surrealista. El excelente actor Laurence Olivier también imprimó su marca en un Van Helsing vigoroso y determinado.

Con *Nosferatu, el vampiro de la noche* (1979), Werner Herzog realiza una nueva versión del clásico de 1922, pero sin perder la característica expresionista tan evidente del primer film. Las imágenes iniciales de la película de Herzog confirman la convergencia de este mito con la pesadilla. En la primera escena, tras varios planos de momias y de un murciélago que bate lentamente sus alas, Lucy Harker (Isabelle Adjani) se despierta gritando aterrada y su marido Jonathan (Bruno Ganz) la consuela y le dice que *todo eso no pasa de una pesadilla*. Y es justamente en este límite entre el sueño y la realidad donde el director Werner Herzog se va a situar para narrar su versión de *Drácula*. El film no deja de lado las cuestiones eróticas al mostrar que la insatisfacción sexual de la protagonista atrae sus delirios nocturnos.

El director se concentra, sobre todo, en esta mirada femenina, pues Drácula (Klaus Kinski) siempre entra en escena surgiendo de las tinieblas recortado en silueta sobre un fondo luminoso como una aparición para Lucy. El clima de pesadilla sobrepasa los muros del castillo y gana intensidad en la fiesta que ocurre en la plaza de la ciudad en medio de ataúdes y ratas en un paisaje desolado y consumido por la peste. Por otro lado, las escenas siempre retornan al cuarto de la protagonista que despierta de sus sueños terribles. Todo el deseo sexual contenido y reprimido durante tanto tiempo estalla en la expresión de gozo de Lucy cuando el vampiro la muerde (F11). Los deseos ocultos se tornan realidad y la mujer, al fin, se entrega a la pesadilla.

F11 *Nosferatu, vampiro de la noche*, de Werner Herzog.

Durante los 80 la figura de Drácula permaneció prácticamente adormecida, envuelta en silencio, y resurgió en 1992 en el sorprendente *Drácula de Bram Stoker*, del director Francis Ford Coppola. El film logra una adaptación vibrante de la novela, con Gary Oldman interpretando un Drácula enamorado, mientras Anthony Hopkins da vida a un estupendo Van Helsing. El guion de James Hart introduce un nuevo sentimiento con relación a los demás personajes de las versiones anteriores, pues por primera vez el vampiro es capaz de llorar. El conde Drácula es un ser atormentado como Orfeo, que busca en el tiempo y en el espacio a su amada perdida en la muerte. Coppola no quiso utilizar efectos especiales en el film, sino que prefirió usar los viejos trucos de ilusión cinematográfica, como la doble exposición y miniaturas colocadas en lugar de escenarios

pintados para dar una mayor profundidad. Buena parte del film está construida con ilusiones teatrales, como las sombras chinescas del inicio del relato, o una simple superposición de imágenes (F12).

F12 *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola.

No obstante, Coppola fue fiel al libro e intentó imprimir todo el clima expresionista evocado, tanto en la obra literaria como en las primeras versiones de Drácula del siglo XX. En los paisajes bellísimos se abusa de los rojos sanguíneos y los amarillos intensos (F12), las neblinas ganan tonos verdosos y los amaneceres son azulados como la piel del propio Drácula. Pero nunca en la historia del cine el espectador ha podido extasiarse tanto como en las escenas de orgías de sexo y sangre. Uno de los momentos más impresionantes y de denso erotismo del film es cuando Drácula, encarnado en la figura de un demonio o de un ser mitológico híbrido de hombre y fiera, posee a Lucy (Sadie Frost) representando un gozo que sobrepasa los límites del conocimiento humano (F16). Una escena que provoca un verdadero cataclismo en el ambiente, tal como apuntamos anteriormente.

F13 *Entrevista con el vampiro*, de Neil Jordan.

Entrevista con el Vampiro (1994), film de Neil Jordan que cuenta con Tom Cruise (un ambiguo y malvado Lestat) y Brad Pitt (Louis) como protagonistas, plantea una discusión sobre el sentido de la inmortalidad. Anne Rice lleva a cabo la adaptación de su propio texto literario, lo impregna de un tenebroso lirismo y le da un carácter existencialista a la obra fílmica. El guion provoca reflexiones sobre temas como la pérdida, la soledad, el transcurrir del tiempo y la atracción que puede existir entre la vejez y la juventud (F13).

En la primera década de los 2000, la saga *Crepúsculo* atrajo a millares de jóvenes a los cines. La trilogía comienza en 2008 con *Crepúsculo*, dirigido por Catherine Hardwicke, *Luna Nueva*, en 2009, dirigido por Chris Weitz y *Eclipse*, de David Slade, lanzado en 2010. La saga está basada en los libros de la autora Stephenie Meyer y tiene como tema central el amor romántico entre una adolescente mortal y el vampiro Edward, un muchacho rico, *cool* y de una belleza andrógina. Él no aparece en escena como

un vampiro sanguinario, sino como un chico con aversión a la antropofagia. Edward pertenece a una familia que sigue la conducta de no beber sangre humana como fuente de alimentación. En este sentido, el personaje no encarna los principales elementos que caracterizan los filmes del género, no pasa de una versión *light* posmoderna de un vampiro poco amenazador que solo tiene en común con sus predecesores el hecho de arrancar suspiros de las espectadoras. Edward es apenas un vampiro adaptado a los modelos de consumo, a los patrones estéticos y a las costumbres alimenticias de su tiempo[10] (alborada del siglo XXI), y que posee un modo alternativo de vida-muerte-eternidad y una manera menos amenazadora de dominar a sus víctimas. En suma, se trata de un vampiro *desvampirizado*, bajo en calorías.

10 La saga *Crepúsculo* coincide con el apogeo de la estética *light*, de los cuerpos perfectos, del consumo de alimentos bajos en calorías, de productos descafeinados, *light* o "cero", de ingestión de poca o ninguna carne roja. La exposición solar también está condenada y el uso de protectores solares cada vez más potentes elimina la posibilidad de lucir una piel bronceada, como en los felices años de la segunda mitad del siglo XX. Podemos decir que el personaje Edward, además de ser políticamente correcto también lo es del punto de vista dietético.

Entre brumas, sombras y gárgolas: el paisaje en los filmes de vampiros

Cuando observamos atentamente los filmes de vampiros que destacamos en este artículo[11], vemos que el paisaje es un elemento importante que asume en no pocas ocasiones el carácter de personaje en el relato, tal es su relevancia narrativa. El cine va a buscar sus referencias góticas en el expresionismo alemán para la construcción de los escenarios de filmes dedicados al príncipe de las tinieblas. El contraste claro/oscuro es bastante pronunciado, propio de una iluminación que ayuda a crear el clima tenebroso que el género necesita.

11 Ha sido imposible citar y comentar todos los filmes de vampiros realizados a lo largo de un siglo. He incluido en este artículo aquellos que he juzgado esenciales para la comprensión y el análisis del mito del vampiro en el cine. Pero, aun así, me gustaría rendir homenaje con este estudio a todos los que no han sido citados.

Castillos góticos con gárgolas que se recortan sobre nubes grisáceas y montañas escarpadas trazan los límites del territorio de Drácula. En el interior de la fortaleza del conde, sótanos infestados de ratas y de telas de araña, mazmorras que ocultan féretros, escalinatas vertiginosas o en forma de espiral son elementos que componen los escenarios que remiten a los enigmas de la muerte o del tránsito al más allá (F14).

F14 *Nosferatu, una sinfonía del horror*, de Murnau.

Las ventanas abiertas permiten entrever un cielo constantemente nublado y por ellas se cuela subrepticiamente el murciélago ávido de sangre. El elemento ventana representa un paso entre el espacio familiar, conocido e íntimo y un terreno extraño, insólito, siniestro y sombrío. Al mismo tiempo, las puertas y ventanas en

los films de vampiros muestran, por ser locales de tránsito especialmente destacados, esta dualidad entre lo doméstico y lo salvaje, una ambivalencia entre lo humano y lo inhumano. Nieblas, espesas brumas, tempestades y súbitos cambios de clima metaforizan el paso misterioso hacia el más allá. Pesadas puertas ojivales parecen recordar la forma de las lápidas, remitentes de los ataúdes. En este umbral, en silueta, la figura demoníaca de orejas puntiagudas se prepara para entrar en escena, fantasmagóricamente, siempre precedido por su sombra (F7). Columnas dividen el espacio escénico interior de los castillos y también actúan como un elemento de ligación entre el mundo terreno (carnal) y el espiritual, entre la vida y la muerte, entre lo finito y lo infinito (F15).

F15 *Drácula*, de Tod Browning (1931)

Las noches son densas, oscuras, aunque casi siempre sean de plenilunio. Bosques tupidos simbolizan un terreno desconocido, poblado de fieras y animales amenazadores, bestias descontroladas que habitan en la oscuridad. Los árboles resecados son metáfora de la ausencia de vida y los pantanos guardan secretos y cadáveres. Las ciudades, cuando aparecen en el relato, son lugares lúgubres, desolados por la peste, por donde pasean alimañas ligadas al mundo subterráneo, como ratas, arañas, serpientes y, principalmente, murciélagos. Los jardines poseen formas laberínticas donde las doncellas se pierden o se deslizan sonámbulas, inmersas en sus pesadillas. En este local, muchas veces, las mujeres sucumben al beso avasallador de la bestia que, bramando, provoca un cataclismo en la naturaleza en el momento del gozo y deja al espectador petrificado (Fig. 16). Como resalta Bataille (1979, p.130) "En la base del erotismo tenemos la experiencia de una erupción, de una violencia en el momento de la explosión."

Me gustaría llamar la atención del lector sobre la semejanza estética y estructural entre las imágenes del cuadro *La pesadilla* y el momento del clímax del film de Coppola (F2 y F16). La hermosa doncella está completamente entregada a los poderes eróticos de la fiera que la posee en sus más profundos deseos nocturnos. En este punto se configura un nuevo paisaje (en esta ocasión interno) para el espectador: el abismo.

F2 *La pesadilla* (1781), de Henry Fuseli.

F16 *Drácula de Bram Stoker*, de Coppola.

Abismo es ese lugar en el que los amantes superan sus límites individuales para fundirse en un solo ser bella-bestia, fiera-humana, horror-belleza… sin embargo esta fusión no se producirá sin violencia, sin la pasión caníbal de devorar al otro, de vampirizarlo. Vértigo, sensación de caída en el vacío, inmersión en la sombra, sumersión en el todo y en la nada.

Durante los 100 años de representaciones del mito del vampiro en las pantallas observamos un desfilar de imágenes cada vez más fantásticas para exprimir este momento ápice, en el que el sexo y la muerte se encuentran y se condensan.

La pasión por la eternidad

Del arte a los cuentos de hadas, de los grandes textos literarios a la gran pantalla, el hombre siempre ha encontrado formas de significar su pasión por la eternidad. Así hemos conseguido burlar a la muerte y trascender a la pura materia de nuestros cuerpos. Las religiones también prometen vida eterna. El cristianismo basa toda su fe en el hijo de Dios que, como hombre, muere en un sacrificio sangriento, pero va más allá de su condición temporal de mortal y resucita a la vida eterna. La sangre es el elemento crucial de esta narrativa y se transforma en metáfora del vino que debemos beber para alcanzar el paraíso.

Los mitos dionisíacos evocaban igualmente la metáfora del vino y de la sangre. Dionisio es el dios griego del éxtasis y del entusiasmo; muere de forma violenta y resucita, transitando entre el mundo de los vivos y de los muertos de forma cíclica. Según Brandão (1987, vol. II, p. 132), Dioni-

sio provocaba el desfallecimiento de sus seguidores que, tras una danza vertiginosa a él dedicada, caían en un estado de entorpecimiento y salían de sí por el proceso del éxtasis, "sumergiéndose en el propio dios a través del entusiasmo". El hombre, simple mortal, en éxtasis, comulga así con la inmortalidad. La superación de la condición humana y el estado adquirido mediante el arrebato constituían una liberación de las interdicciones y tabúes, de los reglamentos y convenciones de orden ético, político y social de Grecia, lo que explica la adhesión numerosa de las mujeres a las fiestas, a las orgías de Dionisio.

A su vez, la promesa de eternidad del vampiro es una forma de muerte eterna. De esta manera el deseo inconsciente del sujeto llega a sus últimas consecuencias, es decir, desea no solo que su vida, sino también que su muerte sean eternas; que vida y muerte se fundan en un momento supremo. El mito del vampiro muestra la condensación de la pulsión de vida y la pulsión de muerte en un relato ejemplar. Y el beso, que se muestra como absorción de sangre, en el cine se eterniza en imágenes espectaculares para poder traducir en la pantalla lo que el relato sugiere en palabras.

El mito del vampiro en el cine es la propia manifestación de lo fantástico encarnado, es decir, lo extraño, lo siniestro, en toda la potencia freudiana del término. Extraño como aquello que produce en lo real una confirmación de deseos y fantasías que se refutaron por el choque del sujeto con la realidad: la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida o la brusca irrupción en lo real de algo que pensábamos que pertenecía a la ficción, dando a lo real un carácter más fantástico que la ficción.

Este es nuestro lugar de espectadores de filmes de vampiros: un espacio intermedio entre lo humano y lo deshumano, entre lo civilizado y lo salvaje, entre la ficción y la realidad, entre lo extraño y lo familiar. En este espacio intermedio deseamos, pero tememos lo que deseamos, pues al mismo tiempo en que abominamos la muerte la deseamos, de la misma manera que la negamos y ansiamos por la eternidad, queremos estar en sus brazos en un descanso eterno.

Vamos a morir. Pero nuestros mitos, cuentos y filmes nos perpetúan. La eternidad es posible a través de nuestra construcción simbólica y artística. De esta manera vencemos a la muerte cuando conseguimos despertar en el otro la emoción estética o cuando ella nos posee. Experimentamos entonces un placer extremo al contemplar una obra de arte que,

como un velo, oculta el verdadero misterio de la vida. Porque lo Bello no existe sin su sombra, o como afirma Trías (2006, p.18) "lo siniestro es la condición y es el límite de la belleza de la representación". Así, el encanto, la fascinación que los filmes de vampiros despiertan en los espectadores, radican en la capacidad que poseen estas narraciones de materializar lo bello y su sombra. El mito del vampiro y sus relatos simbólicos en el cine son himnos de amor a la vida y a la muerte.

***

Referencias Bibliográficas:

ANDREWS, C. e FAULKNER, R.O. (1985): *The Ancient Egyptian Book of the Dead.* The Trustees of the British Museum, London.

BAKHTIN, Mikhail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza, Madrid, 1998. Trad. de Julio Forcat & César Conroy.

BATAILLE, Georges (1957): *El Erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1979.

BRANDÃO, Junito de Souza (1987): *Mitologia grega*. Vozes, Petrópolis, 3 vols.

CÉSAR, Marina Buffa (2009): *O Escaravelho-Coração nas Práticas e Rituais Funerários do Antigo Egito*.: Museu Nacional/UFRJ, Rio de Janeiro, 2009-07-02, X-276; 2v; il.

CHEVALIER, Jean; GERBRANDT, Alain (1995): *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. José Olímpio editora, Rio de Janeiro, 9ª. Edição.

CONTOS DE FADAS: de Perrault, Grimm, Andersen & outros/presentación de Ana Maria machado; trad. Mara Luiza de A. Borges. Zahar, Rio de janeiro, 2010.

DELCOURT, Marie (1981): *Oedipe ou la Légende du Coquérant*. Paris: Les Belles Letres,.

ECO, Humberto (2011): *Historia de la Fealdad*. Debolsillo, Barcelona.

FLAUBERT, Gustave (1874): *La tentación de San Antonio.* Cátedra, Madrid, 2004.

FREUD, Sigmund. *O Estranho* (1919): Volume XVII. Edição Eletrônica das *Obras Psicológicas Completas*. Imago, Rio de Janeiro, 1999

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2006). *Clásico, manierista, postclásico*. Castilla ed.

HEINE, Heinrich. *Libro de los Cantares.* Disponible en:
http://pt.scribd.com/doc/6824138/Heine-Heinrich-El-libro-de-los-cantares

MARINO, Giambattista (1617): *Amor*i, a cura di Martini. Slawinski, Torino, 2007, 3 vols.

MASCETTI, Manuela Dunn (2010): *Vampiros além da saga* Crepúsculo. Pensamentos, São Paulo:

MELTON, J. Gordon (2008): *Enciclopédia dos Vampiros*. M Books do Brasil, São Paulo.

POZUELO YVANCOS, José María (1979): *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*. Universidad de Murcia, Murcia, p. 142.

RODRIGUEZ, Vanessa Brasil Campos (2009). "A verdade da palavra mítica. Uma análise do mito de Édipo". *Revista Acta Semiótica Et Lingvistica* v. 14, nº 2, ano 33, p. 101-116, 2009.

RODRÍGUEZ, Vanessa Brasil (2011): *Além do espelho. Análise de Imagens de arte, cinema e publicidade*. Casarão do Verbo, São Paulo, 2011.

TRANCHE, Rafael (1993): *Puesta en escena y punto de vista. A propósito de* Drácula (1931), Tod Browning. Revista Archivos de la Filmoteca. Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, nº 14, p. 119- 125.

TRÍAS, Eugenio (1982): *Lo Bello y lo Siniestro.* Barcelona: Debolsillo, 2006.

***

Imágenes:

The Nightmare (*La pesadilla*) (1781), de Henry Fuseli, Institut of Fine Arts, Detroit, USA

El beso de la Esfinge (1895), Franz Von Stuck, The State Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia.

Las demás imágenes (fotogramas de las películas citadas) fueron retiradas de Internet en los respectivos sitios oficiales de los filmes.

***

Filmografía citada (en orden alfabético)

Carmilla, las amantes vampiro (*The Vampire Lovers*), de Roy Ward Baker (Inglaterra, 1970) Elenco: Ingrid Pitt, Peter Cushing, George Cole, Kate O'Mara, Ferdy Mayne, Douglas Wilmer, Madeline Smith, Harvey Hall.

Drácula (*Dracula*), de Tod Browning (EUA, 1931) Guión: Garrett Fort; Elenco: Béla Lugosi, Helen Chandler, David Manners, Dwight Frye,

Edward Van Sloan, Herbert Bunston, Frances Dade, Joan Standing, Charles K. Gerrard

Drácula, príncipe de las tinieblas (*Dracula: Prince of Darkness*) de Terence Fisher (1966, Inglaterra) Guión: Anthony Hinds, Jimmy Sangster; Elenco: Christopher Lee, Barbara Shelley, Andrew Keir, Francis Matthews, Suzan Farmer, Charles 'Bud' Tingwell, Thorley Walters, Walter Brown

Drácula (*Dracula*), de John Badham , (EUA, Inglaterra, 1979) Guión: Hamilton Deane e John L. Balderston; Elenco: Frank Langella, Laurence Olivier, Donald Pleasence, Kate Nelligan, Trevor Eve, Jan Francis, Janine Duvitski, Tony Haygarth, Teddy Turner, Sylvester McCoy.

Drácula de Bram Stoker (*Bram Stoker's Dracula*), de Francis Ford Coppola (EUA, 1992) Guión: Jim V. Hart; Elenco: Gary Oldman, Winona Ryder, Anthony Hopkins, Keanu Reeves, Cary Elwes, Richard E. Grant, Bill Campbell, Sadie Frost, Tom Waits, Monica Bellucci, Michaela Bercu, Florina Kendrick, Jay Robinson

Dracula (*Horror of Dracula*) de Terence Fisher, (Inglaterra, 1958) Guión: Jimmy Sangster; Elenco: Peter Cushing, Christopher Lee, Michael Gough, Melissa Stribling, Carol Marsh, Olga Dickie, John Van Eyssen, Valerie Gaunt, Janina Faye, Barbara Archer

Ed Wood (*Ed Wood*), de Tim Burton (EUA, 1994) Guión: Scott Alexander e Larry Karaszewski; Elenco: Johnny Depp, Martin Landau, Patricia Arquette, Sarah Jessica Parker, Jeffrey Jones, Bill Murray

Entrevista con el Vampiro (*Interview with the Vampire: The Vampire Chronicles*) Neil Jordan (EUA, 1994) Guión: Anne Rice; Elenco: Tom Cruise, Brad Pitt, Antonio Banderas, Stephen Rea, Christian Slater.

La Saga Crepúsculo: Crepúsculo (*Twilight*), de Catherine Hardwicke, (EUA, 2008) Guión: Melissa Rosenberg e Stephenie Meyer (livro); Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Billy Burke, Ashley Greene, Nikki Reed, Kellan Lutz, Peter Facinelli, Cam Gigandet

La saga crepúsculo: Luna Nueva (*The Twilight Saga: New Moon*) de Chris Weitz, (EUA, 2009) Guión: Melissa Rosenberg, basado en la novela de Stephenie Meyer; Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner.

La saga Crepúsculo: Eclipse (*The Twilight Saga: Eclipse*), de David Slade,

(EUA, 2010) Guión: Melissa Rosenberg (basado en el romance de Stephenie Meyer); Elenco: Kristen Stewart, Robert Pattinson, Taylor Lautner, Billy Burke, Ashley Greene, Jackson Rathbone, Nikki Reed, Kellan Lutz, Elizabeth Reaser, Peter Facinelli, Gil Birmingham, Christian Serratos.

Nosferatu, una sinfonía del Horror, (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*) de F. W. Murnau (Alemanha, 1922) Guión: Henrik Galeen (basado en la obra de Bram Stoker); Elenco: Max Schreck, Gustav von Wangenheim, Greta Schröder, Alexander Granach

Nosferatu, vampiro de la noche (*Nosferatu: Phantom der Nacht*), de Werner Herzog (Alemanha-França, 1979) Guión: Werner Herzog, basado en la obra de Bram Stoker; Elenco: Klaus Kinski, Isabelle Adjani, Bruno Ganz, Roland Topor, Jacques Dufilho

La muerte que habla

La escritura del holocausto en *La zona gris*

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO
Universidad Europea de Valencia

Death that Speaks: Writing the Holocaust in *The Grey Zone*

Abstract
Over the last decades, a common view on the reflection of the Holocaust texts has been proposed, a view that has described the event as something ineffable or irrepresentable. We will try to propose a text that examines briefly these theories in order to neutralise some of the theoretical postulates, and contrarily to what has been manifested as irrepresentable, suggests the possibility of writing about the trauma. We will also concisely analyse how the sequences of the film *The Grey Zone* have been portrayed in order to establish a comparison between the filmic text, the historical truth and other contemporary writings that allow us to distinguish between the twist of history - an inevitable narrative mechanism used in every fictional text without falling into perversion - and its own rupture.

Key words: Holocaust. *The Grey Zone*. Sonderkommando. Miklós Nyiszli. Auschwitz.

Resumen
A lo largo de las últimas décadas se ha propuesto un lugar común en la reflexión sobre los textos del Holocausto que ha tachado al acontecimiento como algo inefable o irrepresentable. Intentaremos proponer un texto que recorra brevemente estas teorías para intentar desactivar algunos de sus postulados teóricos y proponga, a la contra, la posibilidad de escribir sobre el trauma. Del mismo modo, analizaremos brevemente la puesta en forma de algunas secuencias de *La zona gris* (*The Grey Zone*, Tim Blake Nelson, 2001) para realizar una comparación entre el texto fílmico, la verdad histórica, y otras escrituras contemporáneas que nos permitan ejercer una distinción entre la torsión de la historia -mecanismo narrativo inevitable en toda ficcionalización, pero no por ello perverso- y la ruptura de la misma.

Palabras clave: Holocausto. *La zona gris*. Sonderkommando. Miklós Nyiszli. Auschwitz.

ISSN. 1137-4802. pp. 103-116

Para Graciela Kohan, con cariño y admiración

La necesidad de una escritura

Del Holocausto se ha dicho durante varias décadas que no se puede decir. El término "inefable" o "irrepresentable" aparece una y otra vez en la bibliografía al respecto[1]. Realizar una crono-

1 Véanse, por ejemplo, SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine de historia, cine de memoria*, Cátedra, p. 87, o REYES MATE (2003): *Por los campos de exterminio* (2003), Anthropos, p. 101.

logía del lugar común resulta, por lo demás, razonablemente sencillo. En primer lugar, fueron los propios testigos de primer grado los que acuñaron la imposibilidad de recrear el Holocausto. De un lado, Elie Wiesel señaló:

> No hay nada parecido a una literatura del Holocausto. No puede haberla. Auschwitz niega toda la literatura, como niega todas las teorías y las doctrinas (…) Sustituir las palabras, cualquier palabra, es distorsionarlo. ¿Una literatura del Holocausto? El término en sí mismo es una contradicción[2].

En la misma dirección, Primo Levi reforzó esta idea:

> La pobre recepción de la memoria de los supervivientes tiene que ver con que vivimos en una sociedad de las imágenes, registradas, multiplicadas, televisadas, y que el público, especialmente los más jóvenes, cada vez muestra menos interés por la palabra escrita. En nuestras declaraciones encontramos expresiones como "indescribible", "inexpresable", "las palabras no son suficiente" (…) Pero [en los campos de exterminio] nos encontramos en otro mundo. Y necesitaríamos un "lenguaje de otro mundo", un lenguaje nacido aquí[3].

2 Cit. en INSDORF, Annete (1983): *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Vintage Books, p. XI.

3 Cit. en AAVV (2003): *Image and remembrance: Representation and the Holocaust*, Ed. Indiana University Press, p. 1.

Resulta chocante que dos de los grandes escritores de memorias holocáusticas señalaran con tanto desdén la posibilidad de *decir* el Holocausto. Máxime cuando ellos mismos habían generado dos de las grandes trilogías de memorias de los campos. O, siguiendo de cerca a Levi, sólo se podría hablar en ese *lenguaje nacido aquí*, esto es, un modo de decir surgido en el interior de los campos y de carácter necesariamente iconoclasta. Ambas líneas encontrarían su máxima expresión en la obra práctica y teórica de Claude Lanzmann, que generó lo que nos atreveríamos a llamar un Modo de Representación Holocáustico cristalizado no sólo en un puñado de excelentes películas, sino también en una serie de furibundos textos en los que no ha dudado en cargar contra cualquiera que opte por una manera de *decir* que no sea la suya. En sus propias memorias, además de atacar visceralmente con todo tipo de descalificaciones a Jean Luc Godard o a Didi-Huberman, acaba por reconocer la existencia de "la estúpida y persistente leyenda que sostiene que Lanzmann se considera el propietario único de la Shoah"[4].

Hay varios problemas en la argumentación de Lanzmann y sus seguidores. El más grave, irónicamente, es la existencia de esa película de nueve horas rodada por él mismo. A renglón seguido, toda esa inmensa cantidad de fotogramas, recuperados o construidos, que acaban cristalizando en un poliedro de infini-

4 LANZMANN, Claude (2011): *La liebre de la patagonia*, Ed. Seix Barral, p. 507.

tas caras que compone el cine del Holocausto. El director francés expone su truco al explicar que lo que le llevó a ponerse en marcha fueron unas declaraciones de Alouf Hareven, que le sugirió:

> No hay ninguna película sobre la Shoah, ni una sola que abarque el acontecimiento en su totalidad y su magnitud, ni una sola que la cuente desde nuestro punto de vista, el punto de vista de los judíos. No se trata de realizar una película *sobre* la Shoah, sino una película que *sea* la Shoah. Pensamos que sólo tú eres capaz de hacerla[5].

La cursiva, del propio Lanzmann, muestra ya la imposibilidad de semejante tarea. Hacer una película que *sea* la Shoah es, en términos estrictos, absurdo. De igual manera que resulta absurdo pensar en una película que *sea* Vietnam, el 11S o cualquier otro acontecimiento histórico. Una película es, en primer lugar, el trazo de una escritura, su deseo. Pretender que puede hacerse cargo de una verdad histórica total es, sin duda, esperar demasiado de la propia imagen. Del mismo modo, deberíamos sentir una cierta sospecha ante esa idea de que sólo Lanzmann "es capaz de hacer" la película total, idea que gracias a una portentosa campaña puesta en marcha por el propio director, ha parecido cuajar sin la menor duda entre intelectuales y compañeros de innegable talento.

5 LANZMANN, op. cit. p. 410.

De ahí que sea necesario reformular el tópico, y afilar coherentemente las herramientas teóricas para pensar que la escritura del Holocausto no pertenece a nadie: ni a los testigos de primer grado, ni a sus descendientes[6], ni tampoco a ningún autor concreto. Ya lo señaló con toda claridad Domenec Font:

> Con independencia del propósito de ambos cineastas [Lanzmann y Godard] y de su derecho moral de interpelar a la historia, la idea de que el exterminio es "irrepresentable" o infigurable no se sostiene. Como bien señala Rancière, no hay propiedad del acontecimiento, por horroroso que sea, que prohíba la representación, que prohíba el arte, incluso bajo el artificio de la ficción[7].

6 Resulta magistral, en esta dirección el trabajo propuesto en APEL, Dora (2002): *Memory Effects: The Holocaust and the Art of Secondary Witnessing,* Rutgers University Press.

7 FONT, Domènec (2011): *Cuerpo a cuerpo. Radiografías del cine contemporáneo.* Galaxia Gutenberg. P. 344.

Incluso en los mejores y más lúcidos análisis de la obra lanzmanniana publicados durante los últimos años ya se comienza a detectar ese matiz, esa oportunidad de la representación recuperada desde la etiqueta de lo inefable que permite, muy precisamente hablar. Cuando, por ejemplo, Zumalde, Arozena y Zunzunegui hablan de "un tema que, como éste, se sitúa en un espacio abis(m)al muy próximo a lo irrepresentable"[8] o cuando ciñen la

8 ZUMALDE, Imanol, AROCENA, Carmen y ZUNZUNEGUI, Santos (2010): "Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie", Revista *Trama y Fondo*, nº 28, p. 93.

obra de Lanzmann como "la construcción de un auténtico *monumento* (en el que el mármol ha sido sustituido por el celuloide)"[9], señalan dos ideas principales que nos gustaría desarrollar con cierta calma: esa brecha que, pese a estar *muy próxima* a lo irrepresentable no significa, ni muchísimo menos, lo irrepresentable en sí, y en segunda dirección la escritura cinematográfica como *construcción*, ya sea entendida en tanto *monumento* (construcción espacial, pero definitivamente humana y por lo tanto sagrada) o en tanto *escritura* (construcción literaria, más o menos cercana a la etiqueta de lo ficcional, y huella de una subjetividad que habla).

9 ZUMALDE, Imanol, AROCENA, Carmen y ZUNZUNEGUI, Santos, op. cit., p. 100.

El relativismo de la imagen cinematográfica

Ya en 1994, en el que sin duda es uno de los primeros grandes trabajos contra el negacionismo, Deborah Lipstadt nos alertó sobre las conexiones entre el relativismo filosófico e historiográfico y la aceptación de las más descabelladas teorías sobre la negación del Holocausto:

> El acercamiento relativista a la verdad ha calado en la cultura popular, donde parece localizarse una mayor fascinación y una mayor aceptación de lo irracional (…) Estos ataques históricos tienen el potencial de alterar dramáticamente la manera en la que se conserva la verdad y es transmitida de generación a generación (…) Vivimos un clima que muestra lo peor de la deconstrucción histórica. Ningún hecho, ningún evento, ningún aspecto de la historia tiene un significado o un contenido claro. Cualquier verdad puede ser reformulada. Cualquier hecho puede ser reinterpretado. No existe una verdad histórica definitiva[10].

10 LIPSTADT, Deborah (1994): *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory*, Ed. Plume, pps. 18-19.

Al contrario de lo que pueda pensarse, dentro de la propia historiografía del Holocausto hay una constante labor de replanteamiento, reescritura y puesta en duda de los materiales con los que trabajamos. Incluso la piedra fundacional sobre la que se levantaba el engranaje entero de *Shoah* –el testimonio de los testigos de primer grado– ha sido constantemente puesta en duda, matizada, incluso desechada. Podemos señalar pocos actos tan valientes como el del propio Instituto Yad Vashem al descartar una parte sustancial de sus propios fondos tras encontrar notables incongruencias, distorsiones o invenciones[11]. No se trata, por lo tanto, de reforzar a los negacionistas, sino de depurar los hechos para trabajar con un crisol de experiencias inagotable, una cacofonía de recuerdos desgarrados que en muchos casos se ha levantado en torno a los propios mitos que se transmitían, como narraciones orales, con

11 LIPSTADT, Deborah, op. cit., p.101.

intenciones políticas, religiosas o simplemente antropológicas, en el interior de los propios campos[12].

Ahora bien, si los propios testigos tuvieron que recurrir a la transmisión e invención de relatos para intentar explicar lo que ocurría en Auschwitz, es fácil detectar la importancia fundamental que estos mismos mecanismos significan para nosotros, ciudadanos que hemos heredado el Holocausto desde su dimensión histórica o memorialística. Dicho con total claridad, las representaciones del Holocausto no pueden *ser* el Holocausto –tal y cómo proponía Lanzmann–, sino simplemente una *escritura* del Holocausto que depende, por lo tanto, de los usos y costumbres estéticos de la sociedad que los genera.

12 Resulta notable, en este sentido, el magnífico estudio antropológico disponible en MORENO FELIU, Paz (2010): *En el corazón de la zona gris. Una lectura etnográfica de los campos de Auschwitz*, Ed. Trotta, pp. 179-216, en el que demuestra cómo se pueden detectar distintas narraciones míticas, directamente heredadas de la tradición literaria occidental, que se transmitieron entre los internos y acabaron convirtiéndose en lugares comunes de los testimonios de los testigos.

Y ese *simplemente* deber ser leído con sumo cuidado. Al despojar a la imagen cinematográfica de su estatuto de verdad total, no caemos en la tentación inmediata de una lectura relativista (si todas las imágenes se construyen únicamente mediante su lectura por el espectador, todas son relativas, y por lo tanto, incapaces de *significar verdad*), sino que proponemos una dimensión limitada pero estimulante de las posibles verdades de una imagen. Como bien señaló Imanol Zumalde en otro lugar[13], las posibilidades de lectura y recepción de una imagen son limitadas, salvo que sea el propio espectador el que decida hacer un uso voluntariamente aberrado de la imagen. Si, por ejemplo, algunos espectadores mostraron alborozo ante los asesinatos representados en *La lista de Schindler* (*Schindler´s list*, Steven Spielberg, 1999)[14], deberíamos pensar no tanto que el texto de Spielberg esté equivocado –o sea banal, o muestre un efecto de espectacularización pornográfica por su origen como texto Hollywoodiense–, sino que el espectador ha optado por gozar aberradamente de un contenido *a la contra* de la escritura del director. ¿Podría acaso salvarse *Shoah*, o cualquier otro texto holocáustico, de una lectura voluntariamente malintencionada?

13 ZUMALDE, Imanol (2011): *La experiencia fílmica. Cine, pensamiento y emoción*, Ed. Catédra.

14 LOZANO AGUILAR, Arturo (2001): La Lista de Schindler. *Estudio Crítico*. Paidós, p. 29.

Luego debemos situar en el corazón de la imagen cinematográfica una fe limitada. Su propia naturaleza ontológica es apenas un parpadeo, una suma de decisiones estéticas que generan un cierto impacto emocional. Como bien señaló, no sin cierta ironía, el propio Didi-Huberman: "Sabemos que el iconoclasta sólo odia tanto las imágenes porque, en el fondo, les atribuye un poder mucho mayor que el que le concede el iconófilo más convencido"[15]. En cierto sentido, si despojamos finalmente a la ima-

15 DIDI-HUBERMAN, Georges (2004): *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós, p. 101.

gen cinematográfica de cualquier tipo de verdad podemos empezar a trabajar con ellas en torno a una serie de operadores mucho más productivos y que, repetimos, no tienen por qué caer en la trampa del relativismo. La lectura de los textos holocáusticos puede integrar un análisis exhaustivo, por ejemplo, del rigor histórico con el que lo representado se acerca a los materiales concretos que tenemos de lo ocurrido en los campos. Del mismo modo, se puede retornar al análisis de la puesta en forma fílmica, intentando cuestionar desde una perspectiva ética no iconoclasta, sino vinculada a la *re*-construcción de las imágenes.

Las ventajas de actuar de esta manera son varias. En primer lugar, y pese a los apasionados alegatos de Lanzmann o de Wajcman, cada año se siguen estrenando películas sobre el Holocausto. El cine reactualiza el debate sobre el Holocausto y, a nuestro entender, ha sido capaz de llevarlo todavía más lejos que en *Shoah*. No nos cabe la menor duda sobre los méritos de la cinta de Lanzmann, su "capacidad para que los supervivientes hablen en nombre de los muertos"[16] o su "obsesión para ir palpando la frontera de la Shoah"[17]. Sin embargo, aquel portentoso documental respondía a una necesidad concreta –la del decir ante el olvido que parecía ir dominando los espacios y los tiempos de una Europa indiferente– y de unas características históricas concretas –Bomba, Karski, Suchomel… todavía estaban vivos. Pretender que sus rasgos históricos y estéticos se conviertan en una construcción universal de los textos sobre el Holocausto nos parece una decisión arriesgada y un tanto ingenua. Máxime cuando ese "Modo de Representación Holocáustico" ya ha sido utilizado en otros documentales como *S-21: La máquina de matar de los jemeres rojos* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, Rithy Panh, 2003), o en el límite, en la pieza propalestina *Route 181: Fragments of a journey in Palestine-Israel* (Eyal Sivan y Michel Khleifi, 2004).

16 VICE, Sue (2011): *Shoah*. British Film Institute, p. 25.

17 TORNER, Carles (2005): *Shoah. Cavar con la mirada*. Gedisa, p. 68.

Sin duda, el trazo lanzmanniano tiene sentido en una cierta fe sobre las imágenes que se entronca con los usos y costumbres de una cierta modernidad. Una fe (*Shoah* puede mostrarlo todo) extrañamente enunciada por un iconoclasta (las imágenes de archivo o las reconstrucciones ficcionales no pueden mostrar nada). Sin embargo, en nuestro contexto contemporáneo el espectador y su relación con las imágenes son sustancialmente diferentes. Sería muy fácil repetir los tópicos plañideros sobre la banalización postmoderna, la erosión de los mecanismos de construcción del sujeto y ese pozo sin fondo en el que parece que nos hemos desplomado. Sin embargo, las nuevas cintas sobre el Holocausto están ahí, y

muestran una capacidad de reflexión sobre nuestro mundo, nuestra cultura y nuestra concepción de la verdad radicalmente deslumbrantes.

Dicho con otras palabras: el cine holocáustico postmoderno no ha sido únicamente –en la lógica de un Spielberg o de un Benigni– ficcionalizar lo ocurrido mediante mecanismos de puesta en escena postmodernos[18]. Antes bien, películas como *La cuestión humana* (*La question humaine*, Nicolas Klotz, 2007), *La zona gris* (*The grey zone*, Tim Blake Nelson, 2001) o *Un lugar donde quedarse* (*This must be the plac*e, Paolo Sorrentino, 2011), han logrado reactualizar el debate sobre la representación del Holocausto, empujándolo más allá de la dialéctica representable/inefable, y mostrando que hay un campo de resonancias y de construcciones más allá de la modernidad.

En *La zona gris*

Para empezar a pensar *La zona gris* (Tim Blake Nelson, 2001) deberíamos despejar algunos rasgos básicos. En primer lugar, se trata de una ficcionalización de la actividad de los llamados *Sonderkommandos*, las unidades especiales de judíos que trabajaban en el interior de las cámaras de gas. El propio término que da nombre a la cinta fue acuñado por Primo Levi en *Los hundidos y los salvados*[19] y desde entonces ha sido utilizado como sinónimo de uno de los mecanismos perversos mayores de los campos de exterminio:

> Primo Levi (…) acuñó el término "zona gris" para designar a este tipo de presos conversos que son cooptados por los mandos superiores con el fin de realizar las órdenes más violentas y controlar el espacio; este fenómeno de connivencia o de "franja gris" es inherente a una dinámica de encierro y supervivencia. Primo Levi resalta una consecuencia moralmente más funesta, acorde a los objetivos nazis: al lograr que los judíos se mataran entre sí se conseguía también descargar una buena parte de la responsabilidad, y por ende, de la culpa entre los militares[20].

Pocos filósofos han conseguido penetrar con tanta precisión en la problemática moral de la zona gris como Giorgio Agamben[21]. Su famosa reivindicación del origen etimológico latino de la palabra testigo[22] ha resultado ser una de las herramientas fun-

18 El magnífico y demoledor ensayo de la obra de Spielberg escrito por Lozano Aguilar y citado unas páginas atrás es un ejemplo de cómo la presencia de estilemas postmodernos puede servir para ejercer una lectura crítica de altura sobre ciertos textos. Sin embargo, nuestra opción teórica es diferente: Spielberg maneja unas decisiones formales –la cámara al hombro o una concepción rápida del montaje- que responden a su tiempo y que no modifican sustancialmente la etiqueta de *verdad* de su contenido. No cabe la menor duda que *La lista de Schindler* no es *la verdad* sobre el Holocausto, sino una aproximación artística que tiene sus propios límites y sus propios puntos oscuros… exactamente igual que los tiene *Shoah* o cualquier otra cinta lanzmanniana.

19 LEVI, Primo (2012): *Trilogía de Auschwitz*, El Aleph.

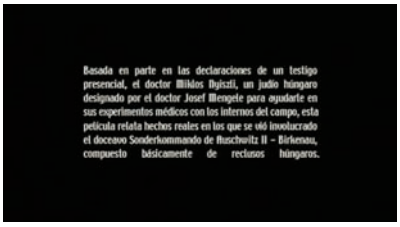
20 PAYÁ, Victor A. (2007): *Los intestinos del Leviatán: Poder, escatología y violencia en el cautiverio forzado* en AAVV (2007): *Subversión de la violencia*, Ed. Casa Juan Pablo, p. 327.

21 AGAMBEN, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz: El archivo y el testigo, Homo Sacer III*, Ed. Pre-Textos.

22 Hemos propuesto una lectura crítica a la teoría de Agamben con vistas a su aplicación en el análisis textual en RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón (2012): *Nuevas perspectivas teóricas sobre las representaciones fílmicas del Holocausto: Análisis textual sobre el rol del testigo de tercer grado como protagonista* en las Actas del IV Congreso Internacional Latina de Comunicación. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/081_Rodriguez.pdf

damentales para pensar la manera en la que se representa el Holocausto. Concretamente, a nosotros nos servirá para reflexionar sobre la manera en la que *La zona gris* no es únicamente una ficcionalización sobre lo ocurrido en el interior de los *Sonderkommando*, sino que además propone una serie de modificaciones radicales sobre la importancia y las posibilidades del punto de vista fílmico.

La zona gris remite, en primer lugar, a un texto escrito: las memorias del asistente del Doctor Mengele, el médico Miklós Nyiszli[23]. Quizá se trate, junto con las memorias de Filip Müller[24], de las más completas y relevantes obras escritas sobre lo ocurrido en la rutina de los crematorios de Birkenau por un testigo judío de primer grado. La película señala de manera explícita su relación con el texto de Nyiszli desde su segundo crédito inicial:



Crédito: Basada en parte en las declaraciones de un testigo presencial, el doctor Miklos Nyiszli, un judío húngaro designado por el doctor Josef Mengele para ayudarle en sus experimentos médicos con los internos del campo, esta película relata hechos reales en los que se vió involucrado el doceavo Sonderkommando de Auschwitz II – Birkenau, compuesto básicamente de reclusos húngaros.

Es necesario señalar que la película admite su deuda *en parte* –esto es, no pretende transmitir al pie de la letra ni "reconstruir" la vivencia de Nyiszli–, y por otra parte, afirma "relatar" los hechos "reales" del doceavo *Sonderkommando*. La cuestión, una vez más, tiene que ver con los núcleos narrativos de la película. Toda *La zona gris* orbita en torno a dos acontecimientos básicos: la supervivencia de una adolescente que es encontrada con vida milagrosamente tras el proceso de gaseamiento, y la rebelión de los *Sonderkommando* que tuvo lugar el 7 de Octubre de 1944. En ambos casos, una traducción fiel de las memorias del médico hubiera resultado del todo insatisfactoria. El primer caso apenas ocupa unas cinco páginas –las referentes al capítulo XX[25]- y en el segundo, Nyiszli se presenta como un testigo parcial incapaz de ofrecer un relato completo sobre lo que realmente ocurrió en la revuelta de los Crematorios[26].

Lo interesante, bajo nuestro punto de vista, es que ambos núcleos narrativos se construyen, muy especialmente, en oposición a la muerte. Más concretamente, en la idea de la resistencia precisamente allí donde la muerte se manifiesta de manera irre-

23 NYISZLI, Miklós (2011): *Fui asistente del Doctor Mengele*, Editorial del Museo Auschwitz.

24 MÜLLER, Filip (1979): *Eyewitness Auschwitz: Three years in the gas chambers*, Ed. Ivan R. Dree.

25 NYISZLI, Miklós (2011), op. cit. pps. 93-97.

26 Los errores habituales debidos a la lejanía de los acontecimientos y al punto de vista necesariamente parcial que tenía todo interno en Auschwitz han sido convenientemente cotejados y contrastados en la edición crítica a cargo de Franciszek Piper –que es la que nosotros manejamos. Por supuesto, no sabemos qué edición exacta manejó Tim Blake Nelson ni sus documentalistas a la hora de escribir el guión de la cinta.

mediable, industrializada, deshumanizada. Una muerte total en la que las futuras víctimas actúan como engranajes milimétricos en una inmensa fábrica desquiciada de cenizas. Muerte sin gloria frente a la que, en un destello, se antepone la inmensa responsabilidad autoimpuesta por una serie de sujetos.

La zona gris, de hecho, arranca con una muerte.

En el interior de sus barracones, un miembro anciano de los *Sonderkommando* decide quitarse la vida. Mientras el doctor Nyiszli intenta salvarle, su compañero Moll (Velizar Binev) decide ayudar al suicida asfixiándole con la almohada. Ante el cuerpo que muere se propone una dialéctica: la medicina que se siente obligada a sanar –incluso en mitad del infierno, incluso contra la propia voluntad del sujeto que quiere morir- frente a un extraño acto total de dar muerte siguiendo la voluntad del anciano. Las memorias holocáusticas están literalmente cuajadas de situaciones similares: internos en los campos o en los transportes que, ante la inminencia de su propia muerte, deciden optar por autodestruirse *in extremis*, haciendo de su inmolación un acto de autoafirmación brutal y definitivo frente a la maquinaria nazi. Del mismo modo, sabemos que los alemanes no toleraban semejantes prácticas, ya que una de sus particulares maneras de entender el cuerpo judío era, precisamente, como cuerpo productivo y fuerza de trabajo *que pertenecía al Reich*, y no al sujeto.

De ahí que la muerte pueda resultar en inscripción ideológica, o si se prefiere, en un acto radical del Ser que explicita su libertad precisamente al negarse a funcionar como producción. Resulta imposible no mirar de reojo a Camus, y por ende, no señalar la extraña paradoja que supone ese acto tanto para el médico –para el que la vida humana tiene un límite sellado en la muerte, y la capacidad de elección es siempre relativa– como para sus propios compañeros del *Sonderkommando*, que viven precisamente gracias a las muertes de los demás. De ahí que *La zona gris* se erija como mausoleo edificado en la frontera entre muerte, productividad y elección del sujeto. De ahí también que lo que pueda desestabilizar el mecanismo de supervivencia sea, contra todo pronóstico, una vida.

Y pese a todo, vive

Auschwitz es un territorio contradictorio. La etiqueta de la inefabilidad tiene mucho que ver, sin duda, con la existencia de un *pese a todo* que se filtra en cada paso del analista. Y no sólo nos referimos a las ya citadas imágenes *pese a todo* de Didi-Huberman o a la supervivencia *pese a todo* que atormentó brutalmente a Jean Amery[27]. En general, la existencia de la excepción constante –excepción moral, excepción lúdica o religiosa- problematiza confiar en un enunciado que integre una verdad sobre Auschwitz. De ahí lo inefable. A no ser, claro está, que optemos por integrar definitivamente que casi todos los enunciados sobre Auschwitz encierran en su interior una contradicción, una sombra, una zona gris. El lenguaje de Auschwitz está atravesado por su propio contrario, de ahí que las figuras de los médicos y de los *Sonderkommando* sean ejemplares para reflexionar sobre la manera en la que *se dice*. Los límites de la biografía de Nyiszli tan sólo son uno de los muchos límites en los que la confianza en las posibilidades del lenguaje nos muestra una extraña duda, un extraño arañazo que erosiona el significado de las palabras.

27 AMERY, Jean (1980): *At the mind´s limits*. Ed. Bloomington.

En *La zona gris* la excepción tiene forma de un cuerpo sin voz: una adolescente que, *pese a todo*, sobrevive. Entre las notables diferencias entre las memorias de Nyiszli y su adaptación cinematográfica, las principales tienen que ver, muy precisamente, con la identidad y el lenguaje. En el texto histórico, la superviviente es capaz de hablar y de narrar su propia experiencia:

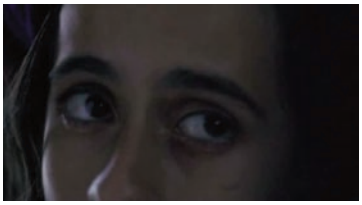
> Su conciencia está todavía cubierta como por una vaga manta de niebla. Recuerda vagamente cuando viajaba en los convoyes y la pusieron en una fila atestada de gente (…) Obtengo respuesta a mi primera pregunta, pero no quiero cansarla. Averiguo únicamente que tiene 16 años y que ha viajado con sus padres en un convoy desde Hungría[28].

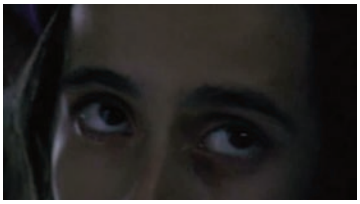
28 NYISZLI, Miklós (2011), op. cit. pp. 94-95.

La joven –que, por cierto, no tendrá nombre alguno ni en las memorias ni en la película–, es capaz de responder. Su *conciencia* [sic] está activa desde que es sacada de entre el montón de cadáveres hasta que recibe un tiro por orden del *SS-Oberscharführer* Eric Muhsfeldt, quince minutos después de que Nyiszli intentara sin éxito salvar su vida.

Tim Blake Nelson, por su parte, maneja con cuidado la figura de la anónima muchacha para situar su descubrimiento en pleno alzamiento

de los *Sonderkommando*. Se trata de un ejercicio de torsión histórica que sin duda desagradaría profundamente tanto a los seguidores de Lanzmann como a los historiadores más ortodoxos. Por mucho que el director falte a la verdad sobre lo ocurrido –al menos, según lo contado por Nyiszli–, su función como operador textual en el relato es cargada con notables resonancias que no actúan de manera aberrada con respecto a la oscura naturaleza de Auschwitz. Pensemos, concretamente, cómo se presenta a la víctima anónima. Durante toda la película apenas podemos situar una única escena que no esté situada en el interior de Birkenau o en alguno de los "campos satélite" de Auschwitz. Mientras la vida "cotidiana" de los Sonderkommando se despliega, el director introduce una serie de planos localizados en el convoy húngaro que se aproxima al campo:





Localizamos primero el exterior del convoy y, posteriormente, dos planos subjetivos de los judíos presos, suturados a su vez por dos planos detalle de la mirada de la adolescente. El mecanismo resulta claro: es la mirada de ella la que organiza las imágenes, la que arranca los rostros hacia la muerte y nos los trae, envueltos entre las sombras. Se sugiere la colectividad pero desde una *mirada subjetiva*, los rostros que miran con expresión inescrutable hacia ese rostro que, por otra parte, ni siquiera es mostrado en su totalidad. Todo es esa mirada que ordena el mundo,

mirada frágil de camino al matadero. No hay ni una palabra en el interior del vagón, tan sólo el traqueteo y el silencio opresivo de los cuerpos hacinados. Tampoco hay narración alguna: simplemente el tiempo que pasa, la mirada proyectada, todo lo sugerido en el interior de los cuerpos que van a desaparecer.

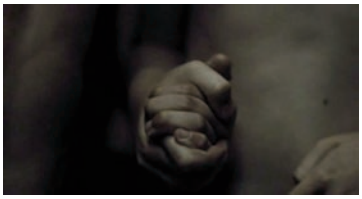
No volveremos a retomar esa mirada hasta el momento mismo de la entrada en la cámara de gas. En esta ocasión, el director se vale del uso de la cámara al hombro situada a la altura de los ojos de la adolescente que parece seguir a una figura que identificamos como su madre.

La mirada explícita a cámara se utiliza al menos dos veces a lo largo del breve plano-secuencia. La niña (pero también el espectador) recibe la mirada de un anónimo miembro del *Sonderkommando* y de su propia madre. En el momento en el que se cierran las puertas de la cámara de gas, el plano corta abruptamente y nos situamos en el exterior del espacio de la muerte. Estamos, sin duda, en el lugar de la víctima. O, mejor dicho, en el lugar emocional desde el que suponemos emerge esa mirada de angustia y desconcierto previa al acto de exterminio.

Sin duda, esta decisión de puesta en forma resulta incómoda bajo las teorías de la inefabilidad. La cámara usurpa un lugar de muerte misma y sugiere que el espectador es capaz de ocupar dicho lugar. Sin embargo, bajo la hermosa máxima de Ginzburg que nos pedía *"no tener miedo de experimentar las tensiones entre narración y documentación"*[29] podemos pensar que esa mirada, ese plano-secuencia, no es sino la reescritura imposible de miles de miradas realizadas en un espacio similar. Una mirada que intenta –consciente de su propio fracaso- arrojar al espectador a un fragmento imposible de historia por la vía de la *emoción*. No se trata, desde luego, de ofrecer una prueba histórica ni de falsificar un documento de archivo, sino de realizar una escritura que ejerza como disparadero emocional de memoria.

29 Cit. en DIDI-HUBERMAN, Georges (2004). op. cit. p.154.

Por supuesto, sabemos que la opción de Blake Nelson es arriesgada, y por lo tanto, susceptible de ser puesta bajo sospecha. La fascinación ante los cuerpos desnudos sólo puede darse en tanto el espectador decida, como hemos señalado, realizar una lectura aberrada. Lo mismo puede ocurrir en cualquier otra manifestación cinematográfica, se trate o no se trate de Auschwitz. ¿Qué es lo que diferenciaría, por ejemplo, la opción estética de La zona gris de los planos equivalentes situados en la cámara de gas que cierran una cinta tan discutible como *El niño con el pijama de rayas* (*The boy in the Striped Pyjamas*, Mark Herman, 2008)? Veamos su contenido:



Ciertamente, allí donde Blake Nelson opta por el plano-secuencia subjetivo, Herman prefiere realizar un montaje rápido alternando planos generales desde un punto de vista picado que se alternan con planos detalle de las manos del niño judío y el niño nazi estrechándose. El problema no reside tanto en el montaje como en la *significación* de los planos. En el segundo caso, parecería bloquearse esa conexión emocional no recurriendo a la mirada subjetiva de los protagonistas. Sin embargo, la posición histórica de Herman es radicalmente falsa: aquello que retrata –el trazo de su escritura- no pudo haber ocurrido en Auschwitz. De hecho, no es sólo que no ocurriera, sino que contradice de manera frontal absolutamente todas las pruebas históricas que conservamos sobre los campos de exterminio.

Dicho en otras palabras: *El niño con el pijama de rayas* bloquea cualquier ejercicio memorístico por la vía de la distorsión total de lo narrado. De hecho, minimiza el horror al formular siquiera la posibilidad de que un niño alemán se introduzca, por error, en el interior de las cámaras de gas. El acto de reconciliación que se esconde en el plano de las manos apretadas no sólo señala una hipotética y delirante concordia entre nazis y judíos, sino que resuena con la fuerza de uno de los peores lugares comunes del negacionismo: maximizar el sufrimiento alemán para compararlo en igualdad de condiciones con la destrucción sistemática del pueblo judío[30].

30 Lamentablemente, la línea iniciada por el tándem negacionista Paul Rassinier/Harry Elmer Barnes encontraría sugerentes conexiones en la película de Mark Herman. Sus trabajos concretos –que cuentan con numerosos adeptos y discípulos en la actualidad– ni siquiera merecen ser citados como piezas de reflexión remotamente académica. En su lugar, podemos recomendar una obra mayor como VIDAL-NAQUET, Pierre (1994): *Los asesinos de la memoria*, Siglo XXI Editores, en la que el autor francés ofrece una impecable respuesta a los intentos desesperados de reescribir la historia reciente de Alemania.

Lo que pretendemos demostrar con el presente cruce textual es que existe un matiz notable entre lo que hemos denominado la *torsión histórica* –inherente a cualquier propuesta audiovisual– y la *ruptura de lo histórico*. La segunda implica que, en el juego emocional del espectador, los materiales de origen conducen de manera irremisible a una interpretación aberrada, a la contra de la verdad histórica. De ahí que las herramientas de análisis que se sucedan para enfrentarse a uno u otro texto deban ser necesariamente diferentes.

En el caso de *La zona gris*, ya hemos visto cómo el director decide reformular a favor de la estructura narrativa una serie de acontecimientos rastreados en la biografía de Nyiszli. Sin embargo, dichas torsiones generan un tapiz textual coherente orientado a una única idea "de tesis": la existencia de una rebelión activa por parte del pueblo judío *pese a todo* en el centro mismo de las cámaras de gas. Se trata, además, de una rebelión contra la muerte en un doble sentido: lo concreto –la vida de la joven superviviente que debe ser salvada a toda costa, como símbolo del valor individual de cada única existencia, de cada *mirada ordenadora*–, pero también lo general –la destrucción de los crematorios tomada en su acto único como la tremenda afirmación hacia la vida de un puñado de hombres lacerados por su ser-*Sonderkommando* en una de las posiciones morales más complejas de todo el siglo XX.

Muerte sobre muerte.
La representación del lamento fúnebre como problema en *Stendalì* de C. Mangini

ANNALISA MIRIZIO
Universitat de Barcelona

Death on Death: the problem of the representation of the funeral lament in C. Mangini's *Stendalì*.

Abstract
This article analyses the problem of representation in the documentary *Stendalì* (*Suonano ancora*) directed by Cecilia Mangini with a text by Pier Paolo Pasolini. Mangini uses a quick and rhythmic montage in order to avoid any pretension of objectivity. This structure of the documentary emphasises the fragmentation of the visual space and makes of it the cipher of the Italian social fracture in the sixties, a moment in which the rural civilization disappears.

Key words: Cecilia Mangini. Pier Paolo Pasolini. Documentary. Visual Representation.

Resumen
Este artículo analiza el problema de la representación en el documental *Stendalì* (*Suonano ancora*) de Cecilia Mangini con texto de Pier Paolo Pasolini. A la pretensión de objetividad simulada por la cámara fija, Mangini opone un montaje rápido y un ritmo cerrado que acentúa la fragmentación del espacio visual y lo convierte en cifra de la fractura social de la Italia de los sesenta en la que se consuma la muerte de la cultura campesina.

Palabras clave: Cecilia Mangini. Pier Paolo Pasolini. Documental. Representación visual.

ISSN. 1137-4802. pp. 117-126

En un breve travelling de *Stendalì* (*Suonano ancora*, 1960) la cámara baja a la altura de los tobillos y capta diversas parejas de pies que saltan en sincronía: algunos están cubiertos por tupidos calcetines de lana gruesa y llevan zapatos de factura pobre, otros visten finas medias de nylon con una raya negra en el centro y zapatos de tacón alto. Es el retrato cinematográfico de la Italia de los primeros años sesenta, mitad miseria, mitad coquetería, todavía anclada en su pasado rural y ya rendida a las seducciones de la sociedad de consumo. Más en particular, es el retrato de un sur con un pie en su saber campesino arcaico y el otro que se esfuerza en dar los primeros pasos hacia un presente que promete ser próspero y del cual no se perciben más que atisbos. Los pies pertenecen a un grupo de mujeres que, vestidas de negro, danzan con sus pañuelos blancos alrededor de un ataúd donde yace el cuerpo muerto de un chico adolescente.

Son las profesionales del "saber llorar" en una de las últimas manifestaciones del lamento fúnebre.

El documental *Stendalì* realizado por Cecilia Mangini[1] y con texto de Pier Paolo Pasolini explora las posibilidades de hacerse memoria (y no testigo) de este rito funerario tomado en el momento de su desaparición o, dicho de otro modo, en el trance del *credo* a la puesta en escena. Y no se trata sólo de una "puesta en escena como reconstrucción", emparentada con las estrategias y los métodos de la investigación del etnólogo Ernesto de Martino, como apunta Noemí García Díaz[2], sino más bien, como se intentará demostrar más adelante, de una puesta en escena que funciona como solución estética para pulverizar cualquier ilusión de organicidad de la imagen, cualquier pretensión de aprehender la "autenticidad" del rito y reducir el documental a simple instrumento científico de representación, como pretendía la escuela etnográfica positivista. Entre otras razones, porque al momento de realización del documental, en el sur de Italia, el lamento fúnebre ya se ha vuelto una práctica tan poco frecuente que sólo queda un grupo de mujeres capaces de representarlo (son las protagonistas de *Stendalì*), un reducido número de ancianas, pecios de una sociedad ya irreparablemente disuelta. Así que la puesta en escena no tiene que ver sólo con las exigencias de la filmación sino que es la única modalidad de existencia de un rito rural en una sociedad que ya ha trocado su saber arcaico por un par de medias de nylon. El cine documental sólo puede dejar constancia de la propia tentativa de aprehensión, del fracaso de la reconstrucción y, si se quiere, de aquella "nostalgia del original" hacia lo que se sabe perdido para siempre, como dice Croce.

El lamento fúnebre y el llanto ritual de las comunidades campesinas, cuyo origen la etnografía demartiniana ubicaba en el *planctus* "que lleva hasta la locura" de Grecia clásica[3], habían

1 Cecilia Mangini es autora de más de cuarenta documentales, entre los que cabe destacar *Ignoti alla città* (1958), *Firenze di Pratolini* (1959), *La canta delle marane* (1961), *Essere donne* (1965), *Brindisi '65* (1966), *Tommaso* (1966), *La briglia sul collo* (1972). Ha escrito numerosos guiones para largometrajes de ficción, entre otros el de *La villeggiatura* (1973) de Marco Leto y el de *Antonio Gramsci: I giorni del carcere* (1977) de Lino del Fra. Ha realizado con Lino del Fra y Lino Micciché dos films de montaje *All'armi, siam fascisti!* (1961) y *La statua di Stalin* (1963) con textos del poeta Franco Fortini.

2 GARCÍA DÍAZ, Noemí (2003): "La 'otra Italia' en el documental etnográfico demartiniano", *Secuencias. Revista de historia del cine*, Universidad Autónoma de Madrid: Instituto de Ciencias de la Educación, pp. 25-39, cit. p. 29.

3 DE MARTINO, Ernesto (1958): *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Milán, Bollati Boringheri, 2008, p. 178.

pervivido en algunas zonas meridionales a lo largo de tres mil años pero sucumbieron al boom económico de los sesenta. Como la lengua "grika" en la que se consumaba la ceremonia, constituían las últimas huellas de la dominación helénica en el territorio de la "Grecia salentina" (una zona de la actual región Apulia). El mismo título del documental retoma una expresión grika que significa "aun suenan", en referencia a las campanas que anuncian la muerte o a las últimas oficiantes de ese rito del llanto.

Las lamentadoras profesionales del pueblo de Martano reunidas alrededor de un féretro ejecutan su mímica rígidamente formalizada, su gesticulación prescrita, cuyo ritmo crece hasta el paroxismo, y acompañan los movimientos del cuerpo con una melopea tradicional cuya función hipnógena no difiere de la que se podía apreciar en otras civilizaciones arcaicas[4].

4 Cfr. MONTINARO, Brizio (ed.): *Canti di pianto e d'amore dell'antico Salento*, Milán Bompiani, 2001, p. 15. Para un exhaustivo análisis de las coordenadas históricas de las lamentaciones salentinas véase también el estudio de Mirko Grasso sobre el documental en objeto en GRASSO, Mirko (2005): *Stendalì. Canti e immagini della morte nella Grecia salentina*, Calimera, Edizioni Kurumuny, 2006, p. 40. Para la función hipnógena del lamento, véase DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 105.

La lamentación salentina (*moroloja*) escenifica el diálogo entre el difunto y su pariente más próximo en vida (en este caso entre una madre y su hijo muerto) mientras, como explica el texto que abre el documental, el ritual del llanto es sobre todo una estilización de las "manifestaciones informes de la desesperación" reconducidas a un orden verbal, mímico y melódico.

El mismo Ernesto de Martino recordaba cómo el lamento fúnebre representaba en el mundo antiguo no una simple parte de los ritos funerarios sino el tema central de aquel "saber llorar" que fue propio de las religiones mediterráneas y contra el que se intentará imponer la ideología cristiana de la muerte[5]. Una forma del "saber llorar" socialmente definida cuya función se encontraría, según de Martino, en aquella necesidad de salvarse a uno mismo en el momento de máxima amenaza de disolución, aquel momento que E. de Martino recordaba a través de una observación fugaz encontrada en los *Fragmentos de ética* de Benedetto Croce. El filósofo defendía que, delante del mayor dolor y en el momento de máxima desesperación lo que se impone es el deber de evitar "la pérdida más irreparable y decisiva", o sea "la de nosotros mismos en la situación de duelo"[6]. Así que el lamento fúnebre, dirigido por las profesionales del llanto se presenta como "técnica", "modelo de comportamiento que la cultura funda y la tradición conserva" para permitir la socialización de la desesperación, el pasaje de la tragedia individual al duelo colectivo y, según de Martino, una "objetivación" del dolor que contiene sus riesgos y reafirma los valores que la crisis podría comprometer[7]. La lamentación tendría así una función

5 DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, pp. 12-13. Todas las traducciones son de la autora del artículo.

6 DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 9.

7 DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 55.

esencialmente integradora y reparadora[8] que, en el caso del sur de Italia, se tambalea justo en el momento en el cual el paisaje de la cultura campesina y su tejido social están siendo erosionados hasta la disolución por el nuevo orden.

8 DE MARTINO, Ernesto, *op. cit.*, p. 68.

Como ha repetido en numerosas ocasiones Cecilia Mangini, el estudio de E. de Martino le proporcionó la noción del lamento como "defensa extrema" de lo negativo cotidiano; sin embargo, no constituye la fuente del documental *Stendalì* ni desde el punto de vista de la puesta en escena, ni en el texto que acompaña las imágenes cuya autoría es de Pier Paolo Pasolini. Es conocido el interés de este último hacia las prácticas rituales y los procesos mítico-simbólicos de las comunidades campesinas[9].

El escritor había colaborado ya con Cecilia Mangini en su primer documental (*Ignoti alla città*, 1959) sobre los chicos de los barrios periféricos de la capital, burdos e inocentes como los *Ragazzi di vita* (1955) del mismo Pasolini. Y lo seguirá haciendo después de que *Accattone* (1961) lo consagra como cineasta. Suyo es, de hecho, el poema que comenta *La canta delle marane* (1961), el documental de Mangini sobre los juegos anárquicos de los jóvenes de la periferia romana[10].

Lo que une a Mangini con Pasolini, más allá de una evidente afinidad poética y cinematográfica, es la común voluntad política de llevar la mirada de la cámara sobre aquel "progreso sin desarrollo" que había transformado las ilusiones de los italianos sin modificar pero su miseria cotidiana[11]. La lectura gramsciana del sur reducido a mercado semicolonial de las industrias del norte constituye, en efecto, el sustrato ideológico que rige la articulación visual de Stendalì y hace de la desaparición del lamento fúnebre la cifra del "genocidio cultural" que Pasolini denunciaba. No cae, sin embargo, en las formas de representación de la cultura campesina de estampa virgiliana tan valoradas en el cine de ficción.

9 Cfr. BERTOZZI, Marco (2008): *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*. Venecia, Marsilio Editori, p. 149. El estudio de Bertozzi constituye, al momento, el trabajo mejor documentado y completo sobre el documental italiano.

10 Como señala Goffredo Fofi, con *La ricotta* (1963) Pasolini abandona las formas consolidadas del documental y la narración para dar vida a una forma fílmica que combina visión y reflexión, muy cercana al cine ensayo (en GRASSO, *op. cit.*, pp. 11-12).

11 Cfr. BERTOZZI, Marco, *op. cit.*, pp. 196-200.

Mangini señala en una entrevista a G. Sciannameo que había sido Gramsci el que les había prohibido "el documental folklórico sobre la miseria meridional con sus harapos de alto rendimiento espectacular o sobre los campesinos idealizados como figuras de los belenes napolitanos[12]. La máscara del sentimentalismo, así como el uso costumbrista del vernáculo, como advertía Lino Micciché, acababan inevitablemente por transformar la crítica en farsa y constituían una forma frecuente de renuncia al análisis y un medio habitual para huir de las contradicciones del país[13].

12 SCIANNAMEO, Gianluca (2006): *Nelle Indie di quaggiù*. Ernesto de Martino e il cinema etnográfico, Bari, Palomar.

13 MICCICHÉ, Lino (1995): *Il cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Venecia: Marsilio Editori, p. 46.

Al contrario, *Stendalì*, como se precisaba al principio, quiere ser memoria de una de las tantas formas de disolución en la que se consumó la muerte de la cultura campesina. Y la memoria, como advierte Beatriz Sarlo, "es siempre anacrónica", "un revelador del presente", precisa la autora, recuperando una definición de Maurice Halbwachs[14].

En efecto, *Stendalì* posee una dimensión anacrónica que la puesta en escena se hace cargo de explicitar. No es una reconstrucción del rito, sino una forma de representación de este rito que se da en el presente del cine italiano de los sesenta. No se trata de ver el lamento fúnebre *a través* del cine sino, recuperando la distinción planteada por Bill Nichols[15], de ver *el cine*, en este caso el documental, como un "documento de su tiempo", que no esconde su carácter de discurso ni su dimensión histórica y que, a diferencia de las obras que pretenden inscribirse en la primera opción (ver *a través* del cine), no reenvía a ninguna fidelidad de reconstrucción, a ningún acceso privilegiado al pasado, a ninguna definición objetiva de su forma antigua.

14 SARLO, Beatriz (2006): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Mexico, Siglo XXI, p. 76.

15 NICHOLS, Bill (1994): *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indiana University Press, p. 83.

Estamos lejos del "neorrealismo rosa" de la saga de *Pan, amor y fantasía* (1953) donde la miseria y las lacras del país se celebran como rasgos identitarios, y del "neorrealismo católico" o "cinema realista cristiano" de A. Genina (*El cielo sobre el pantano*, 1949) que tanto gustó, entre otros, también,

a María Zambrano porque allí, afirma la autora "no hay representación alguna, sino realidad"[16] y porque, se podría añadir, la miseria social se convierte en una forma de sacrificio redentor tan apreciada por los poderes temporales y espirituales.

Si, como recuerda Giampiero Brunetta, el cine de la posguerra había mostrado la historia del país a través de su geografía y había funcionado, con estilos diversos, como un espejo más que como espectáculo –también en oposición a las grandes puestas en escenas del cine fascista[17]–, en los años cincuenta, el cine de ficción elude el proyecto neorrealista y vuelve a funcionar como vehículo de un olvido colectivo. Entre divismo, melodramas, comedias y costumbrismo, la producción cinematográfica de los años cincuenta es sobre todo un sedante de las tensiones políticas.

16 ZAMBRANO, María (1954): *El cine como sueño*, p. 303.

17 BRUNETTA, Giampiero (2009): *Il cinema neorrealista italiano. Da 'Roma città aperta' a 'I soliti ignoti'*, Bari, Laterza, pp. v-vi.

Frente a un cine sometido y subvencionado por el poder político, un grupo de documentalistas elige el sur de Italia como tragaluz a través del cual volver a mostrar el pasado como problema del presente[18]. A finales de los cincuenta, el documental se convierte en un campo en el que hacer circular lo que ya no encuentra espacio en la gran producción; todo lo que el cine de ficción ha borrado de su horizonte visual reaparece de forma más o menos sistematizada en el documental de estos años[19].

18 Para un estudio detallado de la relación entre documental y otros géneros de encuestas, vid. GRASSO, Mirko (2007): *Scoprire l'Italia. Inchieste e documentari degli anni Cinquanta*, Calimera, Kurumuny.

19 BRUNETTA, Giampiero, *op. cit.*, pp. 102-104.

Goffredo Fofi recuerda que las encuestas sociales (desde las de Carlo Levi a las de Luciano Bianciardi), los reportajes periodísticos, los estudios etnográficos, están todos centrados en aquellos territorios que, como había demostrado Gramsci, interesaban poco o nada también a la izquierda política[20]. En todas estas formas diversísimas y personales, el factor común es la voluntad de ser ante todo escritura de un paisaje humano desconocido, de un pasado arcaico que dura en el presente, la "pobreza refractaria" de la que hablaba Carlo Levi, a la que "ningún mensa-

20 FOFI, Goffredo (2005), Introducción a GRASSO, Mirko, *op. cit.*, p. 11.

je humano o divino se ha dirigido nunca"; escritura, pues, de "una tierra oscura, sin pecado y sin redención, donde el mal no es moral, sino un dolor terrenal que está para siempre en las cosas"[21].

21 LEVI, Carlo (1945): *Cristo si è fermato a Eboli*. Turín, Einaudi, p. 15. Trad. Cast. *Cristo se detuvo en Éboli*. Madrid, Gadir, 2005, p. 10.

En este contexto surge la realización de *Stendalì*. En él, la distancia con respecto a las formas de restauración de la mirada pasiva que aprovechaban los estilemas del neorrealismo sin recoger su herencia se explicita mediante la adopción de una forma de montaje que recuerda la labor de los cineastas de la vanguardia soviética, en particular Dovzhenko (*Tierra*, 1930) y Pudovkin (*La madre*, 1926). En sus obras, como en *Stendalì*, el objeto de la representación no es sólo el dolor de una madre por la muerte de su hijo, sino también el dolor de una comunidad por la pérdida de su cultura; como en el cine soviético también en *Stendalì* el protagonista no es el individuo sino el pueblo.

¿Cómo representar esta doble dimensión, individual y colectiva, del lamento? ¿Cómo inscribir la relación entre lo individual a lo que dan voz las palabras de la lamentación y lo social que se consuma en la puesta en escena del rito reconstruido? La comunidad campesina ha sido fragmentada, invadida, desmembrada. No muy lejos del pequeño pueblo de Martano surgen los grandes establecimientos petroquímicos que prometen un trabajo fijo y un sueldo que no depende de los caprichos del tiempo[22]. Adoptar la rigidez de la cámara científica o un montaje narrativo que aislara el ritual en el campo fílmico ofreciéndolo como análogo a la realidad hubiese significado traicionar lo que bazinianamente podríamos llamar la ontología de la imagen documental. La creación de la ilusión de un espacio orgánico y coherente reenvía inevitablemente, como ha demostrado N. Burch[23], a un imaginario fuera de campo contiguo al campo, en el que la comunidad campesina todavía poseería una dimensión de unidad, sentido y coherencia.

22 Las nuevas ilusiones de estas zonas meridionales serán objeto de los documentales *Brindisi '65* y *Tommaso* que la directora realizará en 1966.

23 BURCH, Nöel (1985): L*a lucarne de l'inifini: naissance du langage cinématographique*, Paris, L'Harmattan. Trad. Cast. *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra: Signo e imagen, 1999.

Al contrario, la elección de Mangini de un montaje intelectual, analítico, un "montaje de correspondencias", como lo define Amiel, produce un efecto de atracción centrípeta que reduce al mínimo el fuera de campo. La realidad a la que apelan las imágenes es una realidad cinematográfica, no fotográfica; no remiten a un referente externo, sino a la realidad de las imágenes. No hay fuera de campo y no se puede huir del campo. Como en los montajes de Eisenstein, el fragmento no es un detalle sino una representación[24].

La articulación discontinua de los planos, las conexiones imprevisibles de los raccords y los continuos saltos de eje impiden la creación de la ilusión de un espacio unitario y afinan el ritmo del montaje al de la melopea. Los cuerpos se fragmentan en gestos de las manos, contracciones del rostro, movimientos de los pies, captados con primeros planos, primerísimos primeros planos y planos detalles que son signos antes que materia humana y que impiden cualquier reducción de las mujeres a miniaturas folklóricas[25].

Lo que rige la posición de la cámara en *Stendalì* es ritmo del lamento que una de las mujeres marca para las otras "casi como un director de orquestra dirige su coro", como nota Rita Picchi[26]. No hay un plano de conjunto de aquella danza porque ésta ya no es parte de ningún conjunto. Más allá de los lugares en los que se realiza el rodaje ya no hay ninguna arcadia, sino un híbrido mal logrado de atraso y consumismo. El fracaso de su realismo es, en el caso de Stendalì, la clave de su forma[27].

A diferencia de la primera generación de documentalistas *demartinianos* que, como explica Sciannameo[28], se sirvieron de la colaboración, presencia y asesoramiento técnico del mismo E. de Martino hasta el punto de dar vida a ilustraciones cinematográficas de los rituales estudiados por el etnólogo, la película de Mangini presenta una dimensión subjetiva que no permite hablar propiamente de documental etnográfico, si por éste último entendemos un tipo de documental instalado en un régimen de veracidad y cuyo papel sería el de proporcionar pruebas empíricas, como lo define Catherine Russell[29].

François Niney explica que la visión objetivista se sustenta de una creencia en la posibilidad de dar una prueba por la imagen, se propone reducir la separación entre lo real (complejo) y la imagen

24 AMIEL, Vincent (2001): *Esthétique du montage*, Paris, NATHAN/HER. Trad. Cast. *Estética del montaje*, Madrid, Abada Editores, p. 77.

25 Un detallado análisis del montaje que difiere en parte del que aquí se ofrece se encuentra en el artículo de Noemí GARCÍA DÍAZ(2003) ya citado en la nota 2.

26 PICHI, Rita (2006): *Il cinema salvato dal sud*, Calimera, Kurumuny, p. 54.

27 Como señala justamente Marco Bertozzi, documentales como *Stendalì* iluminan "los avatares teóricos del cine de la realidad" más que el sujeto de su visión, *op. cit.*, p. 131.

28 SCIANNAMEO, Gianluca (2005): "Cinema etnográfico" en GRASSO, Mirko, *op. cit.*, pp. 63-78, cit. p. 65.

29 RUSSELL, Catherine: "Otra mirada", en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n. 57-58, octubre 2007-febrero 2008, pp. 116-152, cit. p. 128.

(simple), mientras lo contrario de esta actitud objetivista consiste en investigar la realidad de la imagen haciendo del montaje el medio para apuntar a la complejidad de lo real[30].

El documental de Mangini se inscribiría más bien en esta actitud. Ni archivo, ni registro de lo auténtico, ni testigo sino exploración de las posibilidades del medio sin renunciar a mostrar sus límites y, como proponía Jean Rouch, experimentación con el lenguaje fílmico para repensar en el ámbito documental algunas formas que se habían dado en la ficción[31].

Relata Mangini en una entrevista a Federico Rossin que el no haber ido a consultar a E. de Martino significó la exclusión de *Stendalì* de los documentales de dominio del etnólogo, mientras que el montaje de correspondencias y el rechazo de la cámara fija determinaron la exclusión de los documentales etnográficos, rodados con la "objetividad" que sólo el encuadre fijo parecía garantizar. La observación de la autora de que "la sola elección de la posición de la cámara ya excluía cualquier presunción de objetividad" nunca recibió una respuesta[32].

30 NINEY, François (2002): *L'épreuve du réel à l'écran*, Bruxeles, de Boeck, p. 232.

31 Cfr. RUSSELL, Catherine, *op. cit.*, p.133. Cabe recordar que en el mismo Festival dei popoli en el que es premiado *Stendalí* se presenta también *Crónica de un verano* de Jean Rouch que se vale de un sistema de máquina que su director define "al estilo Coutard" en homenaje al trabajo de Raoul Coutard en *Al final de la escapada* de J. L. Godard. Cfr. "Edgar Morin e Jean Rouch", *Cinema 60*, n. 7, enero 1961, pp. 4-10, cit. p. 6.

32 ROSSIN, Federico (2009): "Incontro con Cecilia Mangini", en NODODoc3, Catálogo del Festival Internazionale del Documentario di Trieste, pp. 81-95, cit. p. 82.

Sin embargo, fue aquel mismo montaje que permitió a Pasolini captar el ritmo de la trenodia salentina. Pasolini escribió el texto tras haber visto sólo una primera versión del montaje, o sea una versión todavía privada de sonido, así que no pudo oír el lamento pero sí pudo captar, gracias al montaje, el ritmo interno al llanto de la mujeres y la manera en la que se hace cada vez más convulso, cerrado, cada vez más obsesivo. Como ocurrió en todas las obras que realizaron juntos, la estructuración del montaje precedió a la composición del comentario, invirtiendo la relación entre texto e imagen que fundamenta la noción de ilustración. Mangini pidió a Pasolini no una traducción de los cantos sino una re-creación, un canto nuevo que fuera a la vez próximo y distante de la lamentación tradicional.

El escritor conocía bien la poesía dialectal gracias a su trabajo para una antología de poesía popular[33] de la que había revisado la traducción. Recuperando las lamentaciones grikas a través de una antigua traducción, Pasolini escribe un poema que enlaza fragmentos de diversos textos funerarios, dicho de otro modo, realiza un trabajo de injerto en el que se oyen tanto los ecos de las lamentaciones arcaicas salentinas como las resonancias de la poesía religiosa del *duecento*, en particular del poema "Donna de Paradiso" de Jacopone da Todi en el que María llora la muerte de su hijo. Pasolini consigue, pues, abarcar en el comentario a *Stendalì* el recorrido que Ernesto de Martino había trazado en su estudio del "saber llorar", desde el lamento fúnebre antiguo al llanto de María.

33 PASOLINI, Pier Paolo (1955): *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare italiana*, Parma, Guanda.

El texto no traduce al italiano lo que las mujeres dicen en lengua grika sino que dialoga con su canto desde su presente y desde su lengua. La voz de las mujeres que encarna la poesía del pasado se alterna a la voz de la poesía del presente. Esta confluencia de más voces que, como explica Rancière[34], no produce un sentimiento de lo real, sino que hace surgir lo real como problema, se inscribe en la voluntad de problematizar la representación del rito que, como hemos destacado al principio, señala fuertemente este trabajo de Cecilia Mangini.

34 RANCIÈRE, Jacques (2001): *Le fable cinématographique*, Paris, Seuil. Trad. Cast. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Paidós, 2005.

En los últimos minutos del documental, el ritmo y la mímica del lamento se acercan más a las formas del *planctus* arcaico; mientras los cabellos son arrancados y los pechos batidos, las oraciones se hacen "gritos de un buey salvaje", como recita el texto de Pasolini. Los gritos se amansan con la llegada del cura católico y el grupo de hombres que llevan el féretro al cementerio: las mujeres se quedan en casa y siguen con su llanto, que ahora se hace silencioso, tímido, contenido.

Sentadas alrededor del vacío que ha dejado el ataúd, las lamentadoras asumen la resignación íntima y pacata de la *mater dolorosa*. La cámara las muestra, por última vez, en un plano general con el que se cierra el documental. Consumada la transición de la religiosidad arcaica a la católica, el montaje ya puede hacerse lineal y la imagen distante como los ecos de los oficios en latín en un pueblo de lengua grika. En aquellos mismos años (1963), la modernización impondrá al papa Montini (Paulo VI) la introducción de la lengua italiana en la liturgia. En muchos casos, para estas poblaciones no será sino el sonido nuevo de una antigua dominación: muerte sobre muerte.

Muerte y vida en el western: *La diligencia* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)

EVA PARRONDO COPPEL

Trama y Fondo

Death and Life in the Western: *Stagecoach*, John Ford, 1939

Abstract
Western and myth. Here it is the core of the textual analysis of *Stagecoach* that is displayed discussed in this paper. By providing leading roles to women and by giving an original dramatic weight to the romantic plot, this movie reinvented the Western. On the one hand, this film gave rise to a new industrial conception of the genre. On the other hand, by relying on the Western as a genre that is about the mythic recreation of the birth of a civilization, *Stagecoach* made its own way to produce, within the Western, a film discourse that is highly critical of the discourse of capitalism.

Key words: Western. Myth. *Stagecoach*. John Ford.

Resumen
Western y mito. Este es el núcleo del análisis textual de *La diligencia* que se despliega en este artículo. Otorgando un original protagonismo a las mujeres y a la trama romántica, esta película reinventó el Western. Por un lado, dio origen a una nueva concepción industrial del género. Por otro lado, apoyándose en el Western como género que se ocupa de la recreación mítica del nacimiento de una civilización, abrió un camino inédito para, desde dentro del cine del Oeste, producir un discurso fílmico altamente crítico con el discurso capitalista.

Palabras clave: Western. Mito. *La diligencia*. John Ford.

ISSN. 1137-4802. pp. 127-144

A mi hija, Celeste.

Todo debe girar alrededor de escritos por aparecer.
Jacques Lacan[1]

La diligencia es un filme clásico que se estrenó al final de una década que estuvo marcada, en los EEUU, por la Depresión (tras el *crack* bursátil de 1929), las consecuencias del gangsterismo, el renacimiento de organizaciones como el Ku-Klux-Klan y un fuerte movimiento de reacción de los sectores puritanos de la sociedad,

1 Jacques LACAN: "Nota italiana" (1973), en *Otros escritos*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2012, pp. 327- 332, p. 331.

encabezado por los jueces conservadores que dominaban el Tribunal Supremo[2]. Este movimiento se dedicó a reforzar los valores Republicanos de 'las Grandes Familias', tanto en lo relativo a la economía (austeridad, nacionalismo, ausencia de control estatal sobre las actividades de los bancos y de las sociedades financieras, proteccionismo hacia la industria) como en lo relativo a la vida sexual y social de las mujeres. No sólo se llevó a cabo una defensa a ultranza de valores religiosos como la castidad, el matrimonio perpetuo o el sacrificio maternal sino también una batalla moralista contra el cine de Hollywood, por considerar que éste ofrecía, a 'las influenciables espectadoras', "lecciones prácticas en el pecado"[3]. Fue ésta una reacción a la generalizada liberalización de las costumbres que se había producido durante "los felices años 20", liberalización que, fomentada por las luchas feministas y por la popularización de la obra de Sigmund Freud, había implicado, entre otras cosas, un amplio debate público sobre la prostitución, el amor, las enfermedades venéreas, el divorcio o la homosexualidad; así como la normalización de la presencia de las mujeres en espacios de la cultura de masas como los salones de baile o las salas de cine[4].

Financiada bajo el paraguas de United Artists y "presentada" por Walter Wanger, un productor independiente y políticamente provocativo, *La diligencia* se estrenó como "un melodrama" o como "un drama de la frontera" protagonizado por Claire Trevor, una actriz que desde 1933 había interpretado en Hollywood a una serie de "prostitutas de buen corazón" y que, en 1937, había sido nominada a un Oscar como 'mejor actriz de reparto' por uno de estos personajes en "el drama criminal", con Humphrey Bogart, *Dead End* (*Calle sin salida*, Robert Wise). En un contexto de crisis grave en la recaudación de taquilla (los años 1937 y 1938 fueron pésimos en este sentido), *La diligencia* obtuvo un gran éxito de público y de crítica a nivel internacional, convirtiendo a John Wayne en "estrella", tras ser aclamado por su "interpretación viril"[5].

Con guión de Dudley Nichols –autor el año anterior del guión de 'la comedia desmadrada' *La fiera de mi niña* (*Bringing up baby*, Howard Hawks) y del 'musical freudiano', con Fred Astaire y Ginger Rogers, *Amanda* (*Carefree*, Mark Sandrich)–, esta película marca, tanto a nivel histórico como a nivel político, cierto origen. Por medio del episodio del nacimiento del bebé y del original peso dramático otorgado a la trama romántica (con lo que se pretendió, con éxito, atraer a las espectadoras a las salas)[6], *La diligencia*

2 Véase Editores de *Cahiers du Cinéma*, "John Ford's *Young Mr. Lincoln*" ("Young Mr. Lincoln, texte collectif", nº 223, agosto, 1970), en Philip ROSEN (ed.), *Narrative, apparatus, ideology*, Columbia University Press, NY, 1986, pp. 444-482, pp. 448-450.

3 Lea JACOBS: *The wages of sin. Censorship and the Fallen Woman film*, 1928-1942, The University of Wisconsin Press, Madison y Londres, 1991, p. 17.

4 Véase, Hilaria LOYO, "Las estrellas y los deseos femeninos bajo la mirada de la historia: el caso de Marlene Dietrich", en *Secuencias*, nº 15, 2002, pp. 18-31, pp. 25-27.

5 Edward BUSCOMBE: *Stagecoach* (1992), BFI film classics, Londres, 1996, p. 82.

6 Idem, p. 15. Los publicitas de United Artists también se encargaron de atraer a las espectadoras a las salas vendiendo la película a través de las típicas estrategias de marketing utilizadas para los 'woman's films'. Por ejemplo, la publicidad del filme se centró en destacar el trabajo de vestuario y de peluquería (los vestidos y peinados de los personajes femeninos son 'realistas pero modernos') así

supuso una reinvención del Western, esto es, del género dedicado a la recreación mítica de la conquista del Oeste, "un conjunto de acontecimientos históricos que señalan el nacimiento de un orden y de una civilización"[7]. Transformando la idea sexualmente exclusivista que se tenía de este género en la industria de Hollywood[8] y desafiando al mismo tiempo el prejuicio, todavía hoy muy extendido, de que "el amor" es "algo casi extraño al western"[9], este Western de/para mujeres también inaugura la concepción y la realización de una fórmula política para, desde dentro del Cine del Oeste, llevar a cabo "una crítica interna" del discurso capitalista[10], pues éste se distingue, precisamente, por dejar de lado "las cosas del amor"[11], es decir, las relaciones sociales que se hacen orientadas por lo Real de "un acto sexual", en cuyo "centro" está esa experiencia psíquica que, en psicoanálisis, se llama "la castración"[12].

La película pone en escena el trayecto de un grupo de viajeros en una diligencia, esto es, en un irreal continente añadido a lo Real que ya está ahí por sí mismo[13]. Y lo hace a lo largo de un relato que, recreando los acontecimientos acaecidos en la frontera entre Arizona y México durante el período 1881-1886, se inicia en el centro de la ciudad de Tonto y llega hasta el extrarradio de la ciudad de Lordsburg, "la ciudad de los reverendos y de los jueces". La historia que cuenta este relato, que es mítico porque se ocupa de "los temas de la vida y la muerte, la existencia y la no existencia, muy especialmente el nacimiento, es decir, la aparición de lo que todavía no existe"[14], halla su núcleo narrativo en el episodio del parto de Lucy Mallory. Este episodio central, que transcurre en Apache Wells (Pozos Apache), pone en escena el momento bisagra entre dos órdenes sociales diferentes, el que está a punto de morir y el que está a punto de nacer, tal y como estos están representados por las dos parejas que protagonizan el filme: la pareja del Viejo Sur (Hatfield/Lucy Mallory) y la pareja de Nuevo México (Ringo/Dallas). Lo que me interesa destacar de este guión mítico, que trata de articular "la solución" al problema que supone el paso de cierto modo de ser humano en sociedad a otro, es "la coherencia significante" que hay entre las dos constelaciones civilizatorias, la antigua y la que viene detrás[15]. Esta coherencia significante se manifiesta en que los dos órdenes civilizatorios, que encuentran su punto de inflexión narrativa en el episodio del parto, involucran las mismas funciones: la función sexual, la función de la pulsión de muerte y la función de la ley.

como, en asociación con la marca de cosméticos Max Factor, se hicieron en prensa una serie de anuncios de pintalabios protagonizados por Claire Trevor y Louise Platt (Lucy Mallory). Idem, pp. 78-79.

7 André BAZIN: "El 'Western' o el cine americano por excelencia" (1953), en *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990, pp. 243-254, p. 254

8 Desde la llegada del sonoro, este género había sido relegado a la serie B y, centrándose en la acción masculina, había estado específicamente dirigido al sector del público constituido por hombres del ámbito rural. Edward BUSCOMBE, *op.cit.*, p. 15.

9 André BAZIN: "Evolución del 'western'" (1955), en *op.cit.*, pp. 255-265, p. 258.

10 Véase Editores de *Cahiers du Cinèma* (Jean-Luc Comolli y Jean Narboni), "Cine/ideología/crítica" (editorial del nº 216, Octubre, 1969).

11 Jacques LACAN: *El Seminario 19* (bis) *O peor* (1971-1972), en www.tuanalista.com, p. 43.

12 Idem, *El Seminario 16. De un Otro al otro* (1968-1969), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2008, p. 314.

13 "El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente", José ORTEGA Y GASSET: *La deshumanización del arte* (Revista de Occidente, 1924), Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 35.

14: Jacques LACAN: *El Seminario 4. La relación de objeto* (1956-1957), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México,1994, p. 254.

15: Idem, *El Seminario 8. La transferencia* (1960-1961), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 2003, p. 357. E Idem, *op.cit.* (1956-1957), p. 293.

La primera forma de civilización es una civilización *igualitarista*, basada en la ley jurídico-moral. Esta ley, la ley del derecho, ordena el discurso capitalista y "no debe ser considerada como homónima de lo que puede enunciarse en otros casos como justicia"[16]. Impuesta por "hombres tan fuertes y tan temerarios como los criminales", la ley jurídica es "extrema y expeditiva", ya que se caracteriza por "ignorar las circunstancias atenuantes, así como las coartadas cuya verificación resultara demasiado larga"[17]. Al prohibir todo tipo de violencia (pues toda violencia humana es concebida como *mala*), esta ley es uno de los pilares con los que la sociedad capitalista sostiene "un estado de *hipocresía cultural*"[18], pues ella misma genera violencia encarcelando a "jóvenes inocentes" (Ringo Kid) y criminalizando a "las prostitutas" (F1). Basada tanto en la idea moralista de que es deber de la justicia actuar a favor del **exterminio del mal** como en la sustitución puritana de "la pecadora" por "la virtuosa"[19], esta ley escribe la imposibilidad de la pareja, la imposibilidad del vínculo social, del lazo amoroso, entre el hombre y la mujer: Hatfield/Lucy.

Por otro lado, la Otra civilización, que es la que nace en Apache Wells y la que se acaba de constituir al final del trayecto narrativo, es una civilización extra-moral basada en la Ley simbólica, que es la Ley que viene a ser equivalente a lo que, popularmente, se conoce como *justicia poética*: esa justicia Otra por medio de la cual es el banquero-ladrón Republicano, y no Ringo Kid ni el Jefe de los Apaches, el que acaba entre rejas. Esta Ley, transmitida de generación en generación, contiene la explosión de la violencia en *actos salvajes* que duran "diez minutos" y conduce tanto a la liberación de "la culpa" por el asesinato mítico del padre (culpa en la que se basa "el sentimiento religioso")[20] como a la unión romántica entre *los diferentes* (hombre del Norte/mujer del Sur), permitiendo "que un deseo pueda realizarse, lo que quiere decir también que pueda alcanzarse un goce"[21]. Basada tanto en el saber de que "el origen de la vida" hunde sus raíces en la pulsión de muerte ("una especie de residuo o remanente oculto tras el Eros")[22] como en la sustitución de "la madre" (mujer prohibida) por "la prostituta" (mujer permitida), esta Ley, la Ley del deseo, no es sólo la que se constituye al final del relato sino que es también la que ordena, desde el principio, el decir mítico del filme, decir caracterizado tanto por escribir "la imposibilidad de [formular] la relación sexual como tal"[23] como por abrir un horizonte de futuro para las parejas: Richard/Lucy y Ringo/Dallas.

16 Idem, *El Seminario 17. El reverso del psicoanálisis* (1960-1970), Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1992, p. 45.

17 André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 250.

18 Sigmund FREUD: "Las resistencias contra el psicoanálisis" (1924 [1925]), en *Obras Completas, tomo VII*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972-1975, pp. 2801-2807, p. 2805.

19 André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 249.

20 Sigmund FREUD: "Dostoyevski y el parricidio" (1927 [1928]), en *op.cit.*, tomo VIII, pp. 3004-3015, p. 3011.

21 Colette SOLER: *La maldición sobre el sexo*, Manantial, Buenos Aires, 2000, p. 149.

22 Sigmund FREUD: "El malestar en la cultura" (1929 [1930]), en *op.cit., tomo VIII*, pp. 3017-3067, p. 3052 y p. 3050.

23 JacquesLACAN: *El Seminario 20. Aún* (1972-1973), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1989, p.17.

I. En las secuencias iniciales que transcurren en Tonto, la película establece una asociación entre las mujeres de las dos parejas que protagonizan la *intriga amorosa* que el filme pone en escena, parejas que se formalizarán durante el episodio en Dry Fork. "La prostituta", Dallas, es una mujer libre de todo lazo amoroso que, como se ofrece abiertamente al deseo sexual de los hombres, *es expulsada* de la ciudad de Tonto por "La Liga de la Ley y el Orden", una comitiva de beatas (F2) que, como afirma la propia Dallas, son "peores que los Apaches"[24]. A diferencia de Dallas, Lucy, esposa del Capitán del Ejército *Yankee* Richard Mallory, habiendo "viajado todo el camino desde Virginia", movida por la firme determinación de reunirse con su marido, *se marcha voluntariamente* de Tonto: "mi marido está con sus tropas en Dry Fork. Si está en peligro quiero estar con él". No obstante la diferencia estereotípica entre ellas (prostituta/dama virginal), estas dos representantes de la vida sexual están íntimamente conectadas en el filme. Por un lado, "las posiciones de ambas en la diligencia" y en la puesta en escena de la secuencia final en Tonto "las asemeja"[25]. Por otro, comparten una caracterización narrativa similar. Esta caracterización narrativa, prototípica de 'la mujer blanca del Sur' en la literatura y en el cine norteamericanos, define inicialmente a estos personajes como mujeres con *corazones indomables*[26], correlato de la "contundencia inusitada" con la que se entregan a la pasión sexual o a la muerte[27]. En efecto, Dallas, al igual que "la madre" que protagoniza el melodrama *Stella Dallas* (King Vidor, 1937/Henry King, 1925), lleva el nombre de "la ciudad abierta y sin ley por antonomasia del salvaje Oeste"[28]. Por su parte, Lucy Mallory, a pesar de parecer "un ángel en la jungla" (según la define el jugador Sureño, Hatfield), es retratada como una mujer que, como Dallas, es "sexualmente sospechosa", pues "la fidelidad" a su esposo puede "ponerse en duda"[29].

El hecho de que la fidelidad de la embarazada Sra. Mallory hacia su marido es dudosa y que, por tanto, su conexión con "la prostituta" es más estrecha de lo que sus imágenes respectivas sugerirían, se hace patente desde el principio del filme. Inmediatamente después de cruzarse con Hatfield en el umbral de la puerta del hotel de Tonto, Lucy se intere-

24 No es, por tanto, "evidente", como afirma Bazin, que, en el Western, "la división entre buenos y malos no existe más que para los hombres", *op.cit.* (1953), p. 248.

25 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla ediciones. Colección Trama&Fondo, Valladolid, 2006, pp. 46-47.

26 Véase, por ejemplo, *Jezabel* (William Wyler, 1938), *Lo que el viento se llevó* (Víctor Flemming, 1939) o, más recientemente, *Novia a la fuga* (*Runaway Bride*, Garry Marshall, 1999). Las protagonistas de las dos películas previamente escritas por Dudley Nichols, arriba mencionadas, también comparten este carácter indómito.

27 Luisa MORENO: *Bailes de pareja en el cine musical de Hollywood*, en http://eprints.ucm.es/8830/, p.107. Véase también el análisis sobre Jezabel de Tecla GONZÁLEZ: "El baile del Olimpo", en *Trama&Fondo*, nº 27, 2009, pp. 111-124.

28 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, *op.cit.*, p. 356.

29 Sigmund FREUD: "Sobre un tipo especial de la elección de objeto en el hombre" (1910), en *op.cit., tomo V*, pp. 1625-1630, p. 1626 y p. 1628.

sa inmediatamente por él: "¿quién es ese caballero?", le pregunta a su amiga Nancy con una excitación tal que ni siquiera logra apaciguar la presencia del marido de ésta, también militar y amigo de su esposo. Además, ya de vuelta en la diligencia, la Sra. Mallory se asoma a la ventanilla para buscar con su mirada al guapo jugador (F3). Esta mirada *deseante* de 'la angelical' Lucy es causa no sólo de sorpresa para Hatfield (F4) sino también del deseo que motiva su acción narrativa. Una vez que un teniente informa al *marshal* Curley Wilcox de que la amenaza Apache se cierne sobre la diligencia, Hatfield, ex-combatiente del regimiento sudista capitaneado por el padre de ella durante la guerra civil, se suma al viaje porque quiere ofrecer "su protección a esta dama", deseo paternalista que, en el fondo, implica "la satisfacción de impulsos rivales y hostiles contra el hombre [Norteño] a quien se roba la mujer amada"[30].

30 Idem, p. 1626.

31 Jacques LACAN: *El Seminario 10. La angustia* (1962-1963), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006, p. 284.

Un plano de los límites de la ciudad de Tonto se encadena con un plano general de Monument Valley. En este escenario Navajo vemos "la roca viva" de la castración (F5), roca que subyace a *la angustia* de los hombres ante el viaje iniciado por ese campo geológico "donde la muerte se anuda estrechamente con la renovación de la vida"[31]. Buck, el cochero, así lo reconoce: "si hay algo que no me gusta es conducir una diligencia por territorio Apache". Emergiendo de este desierto rojo entra en escena "el *notorious* Ringo Kid" (F6), el Otro caballero que, al igual que Hatfield, "el *notorious* jugador", luce *un sombrero blanco*, "el uniforme de la virtud y de la audacia" en el Western pre-segunda-guerra-mundial[32]. La notoria "mala reputación" de ambos ex-combatientes de la Guerra de Secesión proviene de su escandalosa tendencia hacia la violencia extrema. Esta inclinación está indicada, en el caso de Hatfield, por su oscuro historial asesino así como por su "pasión por el juego"[33]; y, en el caso de Ringo, por su modo violento de detener la diligencia (con un disparo al aire, fuera de campo) y también por su estrecha asociación con el Jefe Apache, "Gerónimo, el carnicero"[34]. Mientras que Gerónimo se ha fugado de "la reserva" para encabezar una revuelta que

32 André BAZIN, *op.cit.* (1955), pp. 258-259.

33 Véase Sigmund FREUD, *op.cit.* (1927 [1928]), p. 3005.

34 Gerónimo (1829-1909), asociándose con el jefe de los Apaches, Cochise, se enfrentó a las autoridades militares de Estados Unidos y de México como venganza por los asesinatos de su mujer, de sus tres hijos y de su madre, perpetrados por el gobernador militar de Sonora en 1859. En 1876, ya como jefe Apache proclamado por el hijo de Cochise, se le obligó a ingresar en una reserva india. Negándose a vivir como un prisionero, se fugó a México en 1885. Véase, "Wikipedia, la enciclopedia libre".

expulse a "los rostros pálidos" de la cuna de su civilización, Ringo Kid se ha fugado de "la prisión" para "ajustar cuentas" con los tres hermanos Plummer, asesinos de su padre y de su hermano pequeño y testigos perjuros que le llevaron a la cárcel cuando iba a cumplir 17 años. Contrastando, aunque también relacionada, con esta deriva violenta, cabe añadirle al carácter de Ringo Kid un impulso galante. A diferencia del banquero, el Sr. Gatewood, quien se sube a la diligencia huyendo de su "mujer-sargento", él se sube a la diligencia para responder, como ya ha hecho Hatfield, a "la llamada subterránea de la mujer", tal y como nos lo indica "la manta india" con la que carga[35].

Ahora bien, a pesar de esta suerte de "gemelidad" entre los dos caballeros en lo que se refiere a la función sexual y a la función de la pulsión de muerte[36], una diferencia radical los distingue en lo que se refiere a la función de la Ley. En el caso de Hatfield, antiguo miembro del ejército "rebelde" que ha perdido la guerra e hijo melancólico del juez Greenfield[37], el objeto de la pulsión erótica ("la madre", Lucy Mallory) y el objeto de la pulsión de muerte ("el padre real", Richard Mallory) son intercambiables, como se comprobará en la secuencia del ataque Apache, cuando la Sra. Mallory deviene el objeto de la pulsión de muerte de este "pálido delincuente". Por el contrario, en el caso de Ringo Kid, antiguo miembro del ejército Unionista (cuya camisa todavía viste) e hijo vengativo del padre asesinado, los dos objetos de la pulsión ("la prostituta" y "los tres hermanos Plummer") lejos de ser intercambiables, lejos de ser indiferentes, son objetos antagónicos que, no obstante, van a colaborar en la realización del deseo que moviliza la fuga de la cárcel y el viaje a Lordsburg de este *rebelde con causa*. Pues la realización de este deseo, que no es otro que sobrevivir *salvando a su padre de un peligro de muerte* simbólica[38], implica la confluencia de sus dos líneas de acción. Por un lado, la consumación de su "justa venganza": Ringo Kid ya ha estado encarcelado por tres asesinatos que no ha cometido aún. Y, por otro lado, "la reconquista" del objeto *Realmente* valioso para la supervivencia: una mujer que le dé hijos. Si Ringo Kid tiene acceso a este objeto sexual, representado por Dallas (mujer, socialmente desplazada, que viene a sustituir a "la madre" como protagonista del filme y del trayecto narrativo del fugitivo), es en la medida en que acepta "pagar el precio" que le fija el *marshal*. Habiendo sacrificado a "su caballo" (objeto *imaginario* que protege de "los peligros de una vida demasiado ruda")[39] y, ante la posibilidad de caer en manos

35 Esta interpretación sexual de la manta india proviene, retroactivamente, de "las mantas indias" que aparecen en *The searchers* (*Centauros del desierto*, John Ford, 1956), según el análisis de esta película realizado por Santos ZUNZUNEGUI en "Por dónde empezar (y cómo terminar). John Ford o la imagen como genealogía", en *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*, Paidós, Barcelona, Buenos Aires, México, 1996, pp. 17- 48, pp. 27-28 y p. 31.

36 Claude LÉVI-STRAUSS: "Mito y música", en *Mito y significado*, (1978), Alianza, Madrid, 2012, p. 84.

37 Según Freud "el opresivo estado de la melancolía" es el resultado de un proceso que parte de "la constelación anímica de la rebelión" ante una pérdida 'injusta' que no es aceptada. Sigmund FREUD: "Duelo y melancolía" (1915 [1917]), en *op.cit., tomo VI*, pp. 2091-2100, p. 2094.

38 Idem, *op.cit.* (1910), p. 1629.

39 André BAZIN: *op.cit.* (1953), p. 249.

del Ejército (donde "no existe lugar alguno para la mujer como objeto sexual")[40], Ringo Kid, para poder subirse a la diligencia, le entrega al *marshal* "su Winchester", rifle con un alto valor *simbólico* en este género (véase *Winchester 73* [Anthonny Mann, 1950]).

Estas dos acciones (la realización de la venganza y la reconquista del objeto sexual), acciones que convergerán en la secuencia del duelo, están entrelazadas desde el principio. Mientras la diligencia surca el valle en dirección a Dry Fork, Ringo Kid cuenta que su hermano pequeño (al que el Doctor Boone, ya borracho, le curó un brazo en el pasado) fue asesinado. Recordar el asesinato de su *kid brother* le ensombrece y le empapa la frente de sudor (F7). Destacan, entonces, en el paisaje "tres monumentos" (F8). El paso de la diligencia por estas *mesas desérticas* cumple, por un lado, la función metafórica de retratar a Ringo Kid como *un duelista* en el que todavía perviven los tres objetos masculinos de "la madre" ausente[41]: el padre, el hermano pequeño y el *kid* que él mismo fue[42]. Por otro lado, también significa, de forma metafórica, su pasaje por la angustia *masculina* de castración, señal de la posibilidad de la falta de satisfacción que acompaña al momento de "la iniciación sexual" con el nuevo objeto *femenino* que ya ha sido encontrado[43]. Es, en efecto, una vez que los viajeros llegan a *Tenedor Seco* (Dry Fork), que el fugitivo comienza a desear *conocer* mujer: Ringo le dice a Dallas que desearía haberla visto antes en "otro lugar". Y es entonces aquí, alrededor de *la mesa con comida*, donde se formalizan las dos parejas que el filme pone en escena: "la pareja imposible" (F9) y "la pareja maldita" (F10).

40 Sigmund FREUD: "Psicología de las masas y análisis del yo" (1920-1921 [1921]), en op.cit, tomo VII, pp. 2563-2610, p. 2608.

41 Para la idea del paisaje como expansión de la figura de la madre ausente sobre los objetos que la han rodeado, véase Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "El paisaje: entre la figura y el fondo", en Eutopías. Documentos de trabajo, vol. 91, Valencia, 1995, pp. 8-9.

42 El personaje de John Wayne se llama Henry pero "sus amigos" le llaman "Ringo", su mote de cuando era "kid". Este nombre y este sobrenombre lo conectan, por tanto, con "Billy, the Kid" o "Billy, el Niño" (1859-1881), vaquero, pistolero y forajido legendario que se cobijaba en el desierto de Nuevo México y que, a lo largo de su corta vida utilizó dos nombres: Henry Antrim y/o Henry McCarty. Véase "Wikipedia, la enciclopedia libre".

43 Sigmund FREUD: "El tabú de la virginidad", en op.cit., tomo VII, pp. 2444-2453, p. 2449. Jacques Lacan, op.cit. (1962-1963), p. 256.

La pareja constituida por el refinado jugador y por la Sra. Mallory, cuya relación *especular-imaginaria* (F11) está centrada en "el fantasma *masculino*" victoriano-capitalista de la mujer como "ángel"[44], representa el orden social puritano en vías de extinción. A pesar de que logran rodear "los obstáculos de la censura social", esta pareja da su campo a la verdad del deseo sexual de la mujer "en su opresión"[45], como ya se constata en el cierre de este primer segmento narrativo. Cuando a la salida de *Bifurcación Seca* (Dry Fork) la diligencia y la Caballería se separan, Lucy Mallory vuelve a asomarse a la ventanilla de la diligencia (F12) para, esta vez, despedirse de un jovencísimo teniente *Yankee* (F13), bajo la mirada vigilante de su pareja *extra-oficial* (F14). Por el contrario, la pareja constituida por el forajido del Norte, *sexualmente inocente*, y por "la Otra dama" del Sur, *sexualmente culpable*, cuya relación está basada en un mal-entendido[46], representa el orden social extra-moral por venir. Como las acciones de

cortejo de Ringo Kid apuntan a la consumación del acto sexual en "otro lugar" y, por tanto, también al descubrimiento de "la maldición sobre el sexo"[47] (que "el erotismo conduce a la soledad"[48]), esta pareja dará su campo a la verdad del goce sexual en su liberación de "las *bendiciones* de la civilización", como dirá literalmente el Doctor Boone, justo antes de aceptar, al final de la película, la invitación del *marshal* a un festivo trago de whisky.

II. Durante el trecho de viaje que va desde la salida de Dry Fork hasta la llegada a Apache Wells comienza a soplar el viento de "la pulsión de muerte", esa tendencia salvaje "*a la maldad, a la agresión, a la destrucción y también, por ende, a la crueldad*"[49] que los humanos llevamos "en la masa de la sangre"[50]. Esta tendencia, si bien está presente en el retrato de los otros personajes, está

44 Virginia WOOLF: "Professions for women" (1931), en *Killing the Angel in the House: seven essays*, Penguin Books, Londres, 1995, pp. 1-18, pp. 3-4.

45 Jacques LACAN: "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" (1957), en *Escritos 1*, Siglo XXI, México D.F., Madrid, Buenos Aires y Bogotá, 1984, pp. 473-509, p. 488.

46 Ringo Kid le explica a Dallas que el comportamiento hostil de Hatfield y la arrogancia hipócrita de la Sra. Mallory y del Sr. Gatewood, se debe a su condición de forajido ("se diría que tengo la peste ¿verdad? Uno no puede fugarse de la prisión y entrar en sociedad en la misma semana") y no a que ella no es una "dama de Virginia".

47 Jacques LACAN: "Televisión" (1973*), en *op.cit.* (2012), pp. 535-572, p. 557.

48 George BATAILLE: *El erotismo* (1957), Tusquets, Barcelona, 1979, p. 346. Y Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 290.

representada, en el interior de la diligencia, por "el malo" de la película, es decir, por el Sr. Gatewood, personaje interpretado por "el juez corrupto de Georgia" que condena a un inocente Paul Muni a diez años de prisión en *Soy un fugitivo* (*I am a fugitive from Chain Gang*, Mervyn LeRoy, 1932). Este prototípico banquero (mentiroso, prepotente y charlatán) nombra el deseo de poner puertas al campo (Gate-wood), encarna la satisfacción de la agresividad por medio de la apropiación de los bienes ajenos (roba los 50.000 $ de las nóminas de los mineros, depositadas en su banco) y, aparte de exigir que el gobierno proteja a los banqueros sin "inspeccionar sus cuentas", de quejarse de la elevada deuda del país y de abogar por la difusión periodística del eslogan xenófobo-Republicano "América es para los americanos", no soporta que Dallas, la mujer que no es *like a virgin*, beba agua de la cantimplora común que le pasa Ringo (F15), el caballero *Yankee*, que a diferencia del caballero Sureño, no tiene "vaso de plata".

Según la diligencia se va aproximando a Apache Wells, lugar del nacimiento, el cielo se va cargando de electricidad, el viento arrecia con fuerza (incrementando, en el interior de los planos, la sensación de movimiento)[51] y los pasajeros enmudecen[52]. Mientras que Ringo ha abrigado a Dallas con su, podemos suponer coloreada, "manta india"; Hatfield ha protegido a Lucy de la ventisca con su "capote negro".

III. Apache Wells, espacio doméstico ubicado en el centro mismo de la Naturaleza, del "espacio abierto" de Monument Valley, es un lugar "esencialmente cultural"[53]. En primer lugar, Apache Wells es un lugar que ha sido creado a partir de una operación de intercambio entre dos hombres de orígenes raciales diferentes: para gran espanto del "banquero" y del "reverendo" Peacock (*pavo real*), Chris, el propietario mexicano, ha tomado como esposa a Yakima, "una salvaje de la tribu de Gerónimo", interpretada por la actriz y cantante mexicana Elvira Ríos (F16). En segundo lugar, es en Apache Wells donde entra en juego "la función del padre", es decir, donde cobra relevancia narrativa 'el padre real' (Richard Mallory), 'el padre imaginario' (Hatfield, rival del padre real[54]) y 'el

49 Idem, *El Seminario 7. La ética del psicoanálisis* (1959-1960), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1991, pp. 217-230, pp. 223-4. Y Sigmund FREUD, *op.cit.* (1929 [1930]), p. 3046.

50 Sigmund FREUD: "Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte" (1915), en *op.cit.*, tomo VI, pp. 2101-2117, p. 2114.

51 Véase la conferencia de Richard DYER, "The wind in Fellini" (20 de marzo, 2011), en el blog de Catherine Grant, *Filmstudiesforfree.blogspot.com*.

52 "El instinto de muerte no es sino la máscara del orden simbólico, en tanto que –Freud lo escribe– está mudo, es decir, en tanto que no se ha realizado (…) Al orden simbólico, a la vez no-siendo e insistiendo en ser, apunta Freud cuando nos habla del instinto de muerte como lo más fundamental: un orden simbólico naciendo, viniendo, insistiendo en ser realizado", Jacques LACAN: *El Seminario 2. El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica* (1954-1955), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 1990, p. 481.

53 Véase Imanol ZUMALDE: "Paisajes del odio. El dispositivo espacial de Centauros del desierto", en *Eutopías. Documentos de trabajo*, Valencia, 1995, pp. 8-9.

54 Jacques LACAN, *op.cit.* (1954-1955), p. 388.

padre simbólico' (Chris, Doc, el *marshal*). En tercer lugar, Apache Wells es una vivienda esencialmente cultural porque nombra/vela el agujero que es lo Real[55], ese Pozo del Gozo del que, gracias a que Lucy *se arroja* en él, emerge tanto la hija de los Mallory como el orden simbólico que también ha estado insistiendo en cobrar vida, orden extra-moral que da lugar a la estructuración del deseo.

55 "El padre es una ficción inconsciente que vela el agujero de la estructura, un nombre que lo nombra", Nieves GONZÁLEZ: "La dimensión profética del inconsciente versus la increencia de la voz como objeto a", Intervención en el ciclo de conferencias *Psicoanálisis y ética* en el Colegio de Psicoanálisis de Madrid, 16 de junio, 2012.

Es notable que el inicio del alumbramiento arranque con la acción amorosa del jugador (F17), acción *desafortunada*, pues la Sra. Mallory ya le había dado la espalda (F18), al enterarse de que La Caballería se llevó a Lordsburg a su marido, "herido de gravedad" por los Apaches. Es cuando 'el padre imaginario' traspasa el umbral de la puerta que se produce, en el interior de esta "casa del goce"[56], "la partición" fundamental que se inscribe, desde el origen, en el orden simbólico que está a punto de nacer[57]. Durante el tiempo angustioso que dura el parto (fuera de campo), Yakima está en el exterior cantando una canción en español[58]. Por medio de la letra de esta canción que canta "la esposa salvaje", mientras colabora con la Resistencia Apache, lo que sale a la luz es que *la pasión extranjera* que une a la parturienta de Virginia con su esposo oficial, el Capitán *Yankee*, es más fuerte que la melancolía por el Viejo Sur que la une a su *amante pasajero*.

56 Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 83.

57 Idem, p. 256.

58 "Al pensar en ti, tierra en que nací, ¡qué nostalgia siente mi corazón! En mi soledad con este cantar siento alivio y consuelo en mi dolor. Las notas tristes de esta canción me traen recuerdos de aquel amor. Al pensar en él vuelve a renacer la alegría en mi triste corazón".

59 Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 164.

Es también en este hogar *chris-tiano* (F19) donde se pone en escena la identidad entre el deseo que anima a Ringo Kid y la Ley simbólica[59]. Ley que, aquí, entra en flagrante contradicción con la ley moral. Después de que el aullido de los coyotes (en el exterior) preceda al llanto de "la pequeña coyote" (en el interior), una puerta se abre al fondo del plano dejando entrar un haz de luz. Tras unos segundos, aparece Dallas llevando en sus brazos a la criatura (F20). A pesar de que un compacto grupo *masculino*, contrapartida del grupo *femenino* de "La Liga de la Ley y el Orden", parece que va a velar la entrada de Dallas a la mirada de los espectadores (F21), un salto de eje permite que

la veamos con el bebé mirando sonriente a Ringo (F22). El 'irreal' primerísimo plano de Ringo Kid mirando a su vez a Dallas con apetito voraz (F23 y F24), expresa tanto la entrada en vigor de "la interdicción del incesto" como el núcleo anti-Mariano de esta escena. Mientras Buck, el cochero casado con Julieta, "mujer mexicana/salvaje", repite tres veces "Vaya, ¡me van a maldecir!" ("Well, I'll be doggoned!")[60], lo que vemos es que "la madre", deseada por Ringo Kid, es "la prostituta" (mujer libre) y no "la dama de Virginia" (mujer prohibida).

Finalmente, es en Apache Wells donde intervienen los tres representantes de la Ley simbólica (Chris, el *marshal* y el Doctor Boone), que son los que trazan, para Ringo Kid, el camino del deseo, el cual no es otro que "el camino hacia México"[61]. Si, justo antes del parto, Lucy entraba en la hacienda perseguida por Hatfield, después del parto, es Dallas la que comienza a atravesar el Pasillo Oscuro que conduce hacia fuera, hacia el jardín. Ringo la observa sujetando un cigarrillo *a lo John Wayne* hasta que su silueta se recorta en el umbral de la puerta (F25). Entonces comienza a seguirla. Pero, de pronto, Chris, amigo de su padre, le retiene para advertirle del "peligro" (que los hermanos Plummer están, efectivamente, en Lordsburg) a la vez que, con el quinqué con el que le alumbra, *le da fuego* antes de que se enfrente a ese Otro "peligro" que también le espera, ya bajo la luz de la luna. Es en el jardín donde se produce el encuentro romántico entre Ringo Kid y Dallas, es decir, entre un *hombre intrépido* que, como Chris, ha tratado con los indios y que *sabe* "todo lo que quiere saber" sobre Dallas después de haberla visto con "el bebé de la otra mujer"; y una mujer que, claramente, no asume la ley moral Sureña de que es mejor destino morir que caer en manos de un hombre de Otra raza[62]: para Dallas, que perdió a sus padres en "la masacre de la Montaña de la Superstición" cuando era niña, "una ha de vivir pase lo que pase". Según Ringo se aproxima a ella, salta a la vista, en el árido paisaje, un cactus (F26). Esta planta desértica, formada por "tres cuerpos puntiagu-

60 Esta expresión norteamericana sustituye a la expresión más fuerte, que en este caso sería más opresora, "I'll be damned" (me van a condenar). Le agradezco a Beth Edginton, hacerme notar este matiz.

61 "The trail to Mexico" es el título del tema musical de la diligencia. Edward BUSCOMBE, *op. cit.*, p. 48.

62 Véase *El nacimiento de una nación* (*The birth of a nation*, David W. Griffith, 1915).

dos y macizos", remite tanto a "la masculinidad"[63] como a la angustia *masculina* de castración, pues sus tres ramas tiesas no sólo riman con "los tres monumentos" del 'valle materno', atravesados de camino a Dry Fork, sino que también apelan a los tres hermanos Plummer. También se pueden escuchar, entre los violines, unas notas de piano, que es el instrumento que sonará tanto en el *Saloon* (lugar en el que esperarán a Ringo Kid los Plummer) como en los prostíbulos de Lordsburg (en uno de los cuales le esperará Dallas[64]. Cuando Dallas, desbordada porque Ringo le pida "sin saber quién es" que se vaya a vivir con él a su rancho "al otro lado de la frontera", se aleja de él y Ringo comienza a perseguirla, interrumpe la escena, tras un brusco corte de montaje y apareciendo a contraluz, el *marshal*. Arrestando a Ringo Kid, el *marshal* cumple con su función carcelaria como representante de la ley jurídica-moral de Tonto, función que comparte con el *sheriff* de Lordsburg. Pero también este amigo, como Chris, del padre asesinado, cumple con su función como representante de la Otra Ley, ya que, impidiendo que Ringo Kid alcance a Dallas antes del momento "justo" (es decir, antes de que reciba, de él, "su Winchester"), posibilita que el ajustado lazo entre la pulsión de muerte y la pulsión erótica (que es "lo reprimido" por la ley jurídica-moral de Lordsburg) adquiera su valor civilizatorio en la futura secuencia del duelo, a través de su representación simbólica[65].

63 Véase el análisis de Luis MARTÍN ARIAS sobre *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The man who shot Liberty Valance*, John Ford, 1962), en "Efectos de verdad: texto y discurso en el cine clásico", *Archivos de la Filmoteca de Valencia*, nº 14, junio, 1993, pp. 35-47, p. 47.

64 He podido escuchar esta conexión musical gracias a la ayuda del saxofonista Marcos Monge.

Ahora bien, a pesar de la intervención del *marshal*, Dallas, fiel a su nombre, no deja de mantenerse "fuera de la Ley". Durante el resto de la noche (elidida), "la prostituta" no sólo ocupa el lugar de "la madre" (acuna a la hija de la Sra. Mallory) sino que además re-produce también las acciones de "la salvaje". A la vez que Yakima se fuga de su hogar marital con "el rifle y la yegua" de su esposo para reunirse, como Lucy, con el hombre al que ama; Dallas no sólo localiza en el establo "un caballo" sino que también roba "un rifle" para que Ringo se fugue. Por la mañana, no obstante, se aligera *la acción salvaje de la mujer* tanto por medio de 'un chiste intelectual' que hace Chris ("La quería mucho [a la yegua/a Yakima]. Le pegaba con el látigo y ella nunca se cansaba") como por medio de *la acción civilizada* de Dallas: le pide al Doctor Boone, es decir, a la otra "víctima del prejuicio social", que bendiga su amor, ya que "el detenido" le ha pedido que se case con él. Doc vacila, pues *sabe* del sufrimiento que le espera: la última parada de Ringo es la cárcel y, en Lordsburg, Ringo "va a enterarse de todo" sobre ella. Además, él no es quien para decir "lo que está bien y lo que está mal", no es quien, por tanto, para bien-decir el amor, como le demanda

65 Véase Jacques LACAN: *El Seminario 1. Los escritos técnicos de Freud* (1953-1954), Paidós, Barcelona y Buenos Aires, 1983, pp. 239-240.

Dallas. Pero, finalmente, deseándole "¡buena suerte!" y avisando a Ringo para que vaya a "la cocina" junto a ella porque Dallas "necesita ayuda", Doc vuelve a soportar la función del 'padre simbólico': habiendo acompañado antes a Lucy en su *acto salvaje* (dar a luz), otorga ahora reconocimiento social al *acto civilizado* de Dallas.

Sin embargo, una vez en la cocina, 'la mujer civilizada' se niega enérgica y rotundamente a esperar a Ringo mientras él se enfrenta con sus enemigos en un duelo a todas luces desigual: "¿Que espere a un hombre muerto? No tienes ninguna posibilidad". Dallas, además, jurándole que cuando llegue a Lordsburg como "dama de compañía" de la Sra. Mallory y de su bebé, sí que irá a reunirse con él en su rancho, logra convencerle para que se escape a México. Pero Ringo Kid *sabe* que "hay ciertas cosas de las que un hombre no puede huir": un hombre puede huir de la prisión, un hombre puede huir de enfrentarse con una mujer, pero de lo que no puede huir un hombre es de sí mismo, esto es, de enfrentarse con ese "enemigo interno" que es la pulsión de muerte[66]. De hecho, cuando, ya *al aire libre*, Dallas se abalanza como "una fiera" sobre el *marshal* (F27) para que no vuelva a detener a Ringo, él mismo, ante las desapacibles "señales de guerra" emitidas por esos "enemigos externos" que son los indios, ya ha decidido no llevar a cabo el lunático plan de fuga trazado por Dallas.

66 Freud define la pulsión de muerte como un "enemigo interno" en "Compendio de psicoanálisis", *op.cit., tomo IX*, pp. 3379-3418, p. 3414.

IV. Un trepidante encadenamiento de planos pone, entonces, en escena la travesía que realiza la diligencia desde Apache Wells hasta el Ferry de Lee, lugar que ya ha sido arrasado por la violencia política y sexual de los indios. Aquí la diferencia entre Hatfield y Ringo, en lo que a 'la acción *masculina*' por venir se refiere, se extrema. Mientras que Hatfield cubre con su "capote negro" el cuerpo sin vida de otro "ángel en la jungla"; Ringo, esposado, da su palabra al *marshal* (a pesar de Dallas) de que no se va a escapar (por lo menos hasta que llegue a Lordsburg) y acaba ayudándole a hacer de la diligencia una barca, *misión honorable en la que pierde* "los tirantes de sus pantalones" y "su silla de montar". La diligencia se sumerge entonces en el río para cruzarlo, y, fugaz, continúa por el desierto en dirección a Lordsburg.

A un gran plano general de la diminuta diligencia galopando hacia el Oeste, plano que nos recuerda "el enfrentamiento entre el hombre y la naturaleza"[67], le sigue una rápida panorámica en la misma dirección que culmina en un plano general de los Apa-

67 André BAZIN, *op.cit.* (1953), p. 252.

ches, encabezados por Gerónimo (F28). Junto al énfasis en la música, este primer plano del mítico Gerónimo anuncia *el gran salto* estructural[68] que está a punto de producirse, el cual será furiosamente significado por el montaje interno y por el montaje externo, por medio de trece saltos de eje[69]. De forma inminente, el *grupo puritano* que viaja en la diligencia es asaltado por el *grupo salvaje*. Una flecha Apache se clava en el pecho del "reverendo". El Republicano Sr. Gatewood cae inconsciente, tras un certero y satisfactorio puñetazo que le propina el Doctor Boone[70]. Es también *gracias al rifle de un piel roja* que el revólver de Hatfield sale de campo, justo antes de que logre satisfacer su "tendencia redentora" disparando, contra "la madre pecadora", su "última bala" (F29)[71]. Y, entonces, la *pasión sexual extranjera* que ha movilizado a la Sra. Mallory desde Virginia, *pasión salvaje* que se reveló durante el parto, encuentra su representación simbólica en este plano dramático, en el que brilla "la alianza matrimonial. Los ojos de Lucy Mallory comienzan también a relucir cuando *el sonido* de la corneta de La Caballería *Yankee* la rescata de sus plegarias para devolverla a la realidad de ese hombre Norteño que, incluso gravemente herido, será capaz de hacer "renacer la alegría" en su "triste corazón" (F30).

68 Jacques LACAN, *op.cit.* (1956-1957), p. 293. Como aparece en muchas películas y series de televisión, hay una costumbre popular en EEUU que consiste en gritar "¡Gerónimo!" para adquirir valentía antes de dar "un salto" arriesgado o de realizar una "caída libre".

69 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, *op.cit.* (2006), p. 268.

70 Daniel Boone (1734-1820), explorador-colonizador pionero, abrió el camino sobre los Apalaches conocido como Wilderness Road. Véase Wikipedia, la enciclopedia libre.

71 Sigmund FREUD, *op.cit.* (1910), p. 1629.

V. La diligencia llega a Lordsburg como llegara a Apache Wells: de noche.

El nacimiento de la hija de los Mallory concluye aquí: Dallas entrega a la niña a una 'enfermera oficial', mientras que Lucy reconoce su deuda para con ella: "si hay algo que yo alguna vez pueda hacer para …" El Otro nacimiento, el del orden social diferente al puritano, tiene aún que acabar de realizarse en Lordsburg, ciudad en la que Ringo Kid se adentra conduciendo la diligencia, tras haberse hecho cargo durante el ataque Apache, a petición del *marshal*, de las yeguas desbocadas. Ha llegado, por tanto, el momento "justo", la hora de la verdad. El *marshal*, después de que el *sheriff* arreste al banquero-ladrón, permite a Ringo Kid *ser libre* durante "diez minutos", devolviéndole su Winchester, aunque "no tiene balas". Ringo, reconociendo que ha mentido al *marshal*, saca de su sombrero blanco sus tres últimas balas, comienza a cargar su Winchester y, bajo el tema musical romántico del jardín de Apache Wells,

travels con Dallas, quien, reconociendo también que ha abrazado "un sueño loco, una esperanza", trata de resistirse y despedirse de él para que no llegue a enterarse de "quién es". Pero Ringo, a la vez que repite el gesto posesivo de ella en Dry Fork (F31 y F32), declara el carácter violento de su amor con un "nosotros jamás vamos a decirnos adiós".

Los tres hermanos Plummer ya están esperando a Ringo Kid en el *Saloon* (F33). Pero quien llega es Doc. Pide un trago antes de enfrentarse a Luke Plummer y obligarle (con la amenaza de que va a acusarle de asesinato premeditado) a desprenderse de su rifle, que este recupera enseguida gracias a su cabaretera, una insensata mujer que se deja maltratar por su amante. El dueño y el camarero del *Saloon* ya han descolgado el espejo que hay detrás de la barra, lo cual apunta a que es "fuera del campo de la mirada", "fuera del ámbito de lo imaginario: en el campo mismo de lo real"[72] donde Ringo Kid va a batirse en duelo. Después de que le veamos atravesar un fondo sombrío que alude a 'la falta' de "la madre" ausente y también de que le veamos responder, con el gatillo, a la "llamada de un goce" que evoca al "padre asesinado"[73] (F34), Ringo Kid, fuera de campo, mata a sus tres enemigos personales y, gracias a ello, ahoga el dolor por la triple pérdida 'injustamente' padecida. La secuencia del duelo, por tanto, *cuenta* el momento en que Ringo Kid satisface su *sed de mal* por el asesinato de su padre y de su hermano pequeño y por la pérdida de su 'inocencia jurídica-moral'. Pero esta secuencia, al mismo tiempo, *pone en escena* el momento en que este proscrito satisface su *hambre de sexo*, es decir, el momento en que, re-matando al *kid* que todavía pervivía en él, pierde su 'inocencia sexual'. Mientras, fuera de campo, este hijo vengativo descarga sobre los Plummer (y no sobre la mujer del "distrito rojo" que lo considera "hombre muerto") su "exceso de agresividad sexual"[74], lo que vemos es que *el sonido* de los tres disparos de su Winchester *sacuden/socorren* a Dallas[75]. Con la respiración disparada, Dallas, que ha obedecido a Ringo y se encuentra en el lugar exacto donde él la dejó plantada con un imperativo "¡espérame aquí!", comienza a subir las escaleras del exterior del burdel nombrando a su pretendiente "¡Ringo, Ringo, RINGO!", antes de desfallecer y apoyarse

72 Jesús GONZÁLEZ REQUENA, *op. cit* (2006), p. 360.

73 Jacques LACAN, *op.cit.* (1962-1963), p. 284.

74 El acto sexual es "una agresión con el propósito de la más íntima unión" pero "un exceso de agresividad sexual basta para convertir al amante en un asesino perverso", Sigmund FREUD, *op.cit.* (1938 [1940]), p. 3382.

75 En no todas las mujeres ocurre un goce del cuerpo que está más allá del falo: "hay algo que sacude (*secoue*) a las mujeres, o que las socorre (*secourt*)". Jacques LACAN, *op.cit.* (1972-1973), p. 90.

76 Para la significación de la acción de subir escalones o escaleras como 'una representación simbólica del acto sexual', véase Sigmund FREUD, *La interpretación de los sueños* (1899-1900), en *op.cit., tomo II*, p. 561.

sobre una estaca similar a la del jardín de Apache Wells (F35 y F36)[76]. Tras este *duelo erótico*, duelo en el que se mal-dice la relación sexual entre Ringo y Dallas (cuando Ringo, haciendo uso de su Winchester, reconquista a Dallas *por la oreja*, no están ni en el mismo plano ni en el mismo escenario)[77], un *travelling*, "con cierta medida de tendencia agresiva directa"[78], acompaña los sonoros pasos de Ringo en su recorrido por "ese vacío casi infinito" que le separa de la mujer aún desfallecida[79]. Tan pronto como Dallas, satisfecha por haber estado esperando a "un hombre vivo", le estrecha entre sus brazos, vemos desplomarse en el *Saloon* a Luke, el *kid* de los hermanos Plummer.

Mientras Dallas y Ringo siguen abrazados, vuelve a irrumpir en la escena romántica el *marshal*, quien, esta vez, llega con Doc en la carreta que va a devolver a Ringo a la cárcel: "¿preparado Kid?". Asumiendo "la culpa" por haber cometido en Otra escena, en una escena extranjera, el asesinato de su amado *kid brother* (el odiado *kid brother* de los Plummer, hablaba, como él, español)[80] y asumiendo también la falta de "satisfacción completa" que "es inherente a la propia esencia de la función sexual"[81], Ringo se sube a la carreta y se despide de Dallas: "Curley cuidará para que puedas llegar a mi rancho al otro lado de la frontera. Adiós Dallas". Pero, entonces, el *marshal* no sólo admite como verdadero este mensaje de culpa fratricida que conlleva un mensaje "suplementario" de amor que *ha fracasado* ("nosotros jamás vamos a decirnos adiós"), sino que también se interroga sobre "el más allá" de esta culpa, *sin perdón* posible, que fundamenta su amor mal-dito, lugar Otro, donde se sitúa, precisamente, *el deseo de la mujer*, pues le pregunta a Dallas: "¿quizás te gustaría partir [a la cárcel] con [Ringo] *the Kid*?"[82].

Es cuando Dallas reconoce que desea ser la mujer 'encarcelada' en el lazo amoroso por Ring/o –Dallas responde "por favor"– que el *marshal*, "maestro de ceremonias", celebra, en Nombre del Padre asesinado, el enlace entre "Ringo, the Kid" y Dallas. Este enlace, que tiene lugar no dentro de "una vicaría" sino delante de "un burdel", consiste en la sustitución de la relación culpable del, ya legendario, pistolero con la ley jurídica-moral por su relación amorosa con la mujer de los bajos fon-

77 "No hay relación sexual" quiere decir que no hay relación sexual "que pueda ponerse en escritura", Idem, *op.cit.* (1973), p. 330.

78 Sigmund FREUD, *op.cit.* (1929 [1930]), p. 3043, nota nº 1701.

79 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "Lo masculino y lo femenino: la costilla y el leopardo", en Ana Paula RUIZ JIMÉNEZ (coord.): *Avatares de la diferencia sexual en la comedia cinematográfica*, Trama& Fondo y Diputación de Granada, 2008, pp. 125-187, p. 134.

80 Según "la ley de la ambivalencia de los sentimientos", los "muertos amados" son también "extraños y enemigos", ya que, "oculta detrás de la pena" por su muerte, está "el odio" y otros "sentimientos enemigos" como, por ejemplo, "el impulso asesino", contra los cuales "surgió como reacción" 'el mandamiento ético' "no matarás". Sigmund FREUD, *op.cit.* (1915), pp. 2113-2114.

81 Idem, *op.cit.* (1929 [1930]), pp. 3042-3043. Y Jacques LACAN, *op.cit.* (1972-1973), p. 96.

82 Véase Jacques LACAN: *El Seminario 5. Las formaciones del Inconsciente* (1957-1958), Paidós, Buenos Aires y Barcelona, 2003, p. 154.

dos[83]: Curley le cede su puesto en la carreta a *la amada* que no es aún "la madre". Con esta ceremonia, libre de bendiciones, la Ley simbólica, "la ley propiamente dicha"[84], queda constituida y, por tanto, no sólo puede ya el *marshal* desprenderse de su insignia (se quita la estrella) sino que también se puede poner en escena, con la luz de la aurora, la realización del deseo que ha estado todo el tiempo en juego: que estos dos *outsiders*, unidos por el deseo de tener *kids*, se fuguen juntos "al otro lado de la frontera", es decir, a ese mexicano *rancho notorious*, "con árboles, hierba y agua", donde, exiliados de la ley jurídica y de "la moral sexual cultural" propias del capitalismo, van a comenzar una nueva vida acabando de construir su *sin home*, su apátrida "hogar de pecado"[85].

83 Editores de *Cahiers du Cinéma*, *op.cit* (1970), p. 460.

84 Jacques LACAN, *op.cit*. (1957-1958), p. 154.

85 Idem, *El Seminario 23. El sinthome* (1975-1976), Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México, 2006, p.13 y p.68.

Última esperanza

PAUL VERLAINE

El Libro Póstumo, 1903

Un árbol en el cementerio
en libertad alza su fronda;
no lo plantó un duelo dictado,
flota a lo largo de una fosa.

En el invierno y el estío
sobre sus ramas canta un pájaro
su canción tristemente fiel.
Tú y yo esa imagen recordamos:

tú eres recuerdo, yo la ausencia
que el tiempo –que pasa– nos cuenta…
¡Poder seguir, por ti, viviendo!

¡Vivir aún, bella adorada!
La Nada es ya mi vencedora…
Mas dime: ¿aún vivo en tu recuerdo?

Carlos Marqués

Reseñas

Pasión y Muerte

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Amour
(Michael Haneke, 2012).

No se trata, en el último film de Haneke, de una reivindicación del amor. Digamos del amor hasta el fin.

Ni de la negación, por reducción al absurdo, del amor como vía de acceso a la revelación.

Sin embargo, de todo ello participa la indagación de Haneke, oculto tras la cámara.

Y el amor *fou* termina desvelando su locura para devolver, como un cubo de espejo, la descomposición de los objetos.

Traspasado el reflejo queda la cita con la muerte. Concebida esta vez como silencio en un espacio sin conciencia donde nada resuena. El amor loco que Haneke dibuja no lo es tanto por la veneración desmedida de su objeto como por la fútil pretensión de atesorarlo, lo que conduce a su profanación.

En nombre del amor, Haneke parece sumergirse en la melancolía insondable de la que emerge el delirio.

Resta, como un hilo sutil, la música de Schubert para mantener a la protagonista, Anne (Emmanuelle Riva), aún con vida.

Georges lo corta erigiéndose en amo del destino en su particular versión del triunfo de la muerte.

El triunfo de la muerte, o *Las 3 Parcas*. Tapiz Flamenco (probablemente Bruselas, ca. 1510-1520).Victoria and Albert Museum, London.

Confusión. El amante (Jean Louis Trintignant) ofrecerá a su amada sólo su propia muerte por destino.

Haneke lo filma en ligero picado sentado en el vestíbulo de su apartamento, detenido entre sus puertas y paredes blancas como en el corazón del laberinto.

Carcelero y presa van quedando atrapados en el mismo círculo infernal; el de una muerte sin salida; sin música o palabra, metamorfosis ni tercero; sin alteridad.

El espectador no puede compartir tampoco un duelo del que nadie participa.

Haneke parece sucumbir como Georges a la tentación de mirar hacia atrás cuando Anne anuncia la partida.

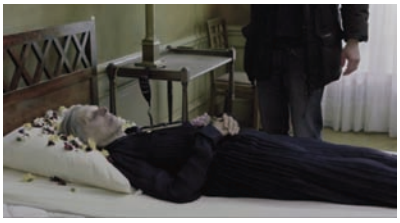
El enigma se muestra como inversión aparente ¿cómo podría el amor no transformarlo todo, sobre todo al amante?

Georges vacila al completar la gesta que exigiría beber del licor hasta la última gota.

Y el dolor, que parece señalar menos la pérdida de vitalidad que la falta de sentido, se erige en lo único importante, a partir de cierto momento del film, para nuestro esforzado caballero.

El amor de Georges -¿es casual la homofonía de su nombre con el término francés para garganta, *gorge*?- se nos antoja cada vez más asfixiante y torpe, más falto de vuelo. En un combate en el que la pasión y la entrega esclarecen todavía alguna escena sin que consigan sobreponerse a una culpa que va a inundarlo todo.

La ofrenda de la buena muerte coagula por último en un ritual que es mero simulacro; nada se derrama; no hay perfume en esas flores dispuestas en torno a la almohada. Su sencillez no oculta la frialdad del gesto; el atropello.

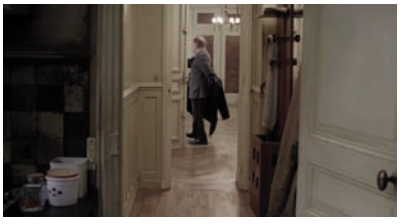


No hay apertura, sino cierre, tras el obstinado culto a la materialidad del cuerpo como afrenta al tiempo.

Impaciencia y *deja vu* en la mirada de Haneke.

El amor no progresa en el despojamiento que conduciría al amante a traspasar el umbral transmutado en amado.

La cámara detenida abandona a Georges cuando sale de escena, cerrando la puerta.



Memoria del terror

Basilio Casanova
Universidad Complutense de Madrid

Contra toda esperanza. Memorias.
Nadiezhda Mandelstam
Acantilado, Barcelona 2012

La noche del 13 al 14 de mayo de 1934 el poeta ruso Ósip Mandelstam fue detenido y su vivienda minuciosamente registrada. Su esposa Nadiezhda –en ruso Esperanza–, abre su libro de memorias *Contra toda esperanza* con la descripción de ese no por esperado menos terrible acontecimiento. La noche misma de la detención Nadiezhda se trazó una misión: salvar la mayor cantidad posible de manuscritos de su esposo. Su existencia nómada le ayudó a conservar la vida y las poesías de Mandelstam.

Ósip había escrito en 1933 un poema dedicado a Stalin y "nadie ponía en duda que esa poesía le costaría la vida". El juez de instrucción calificó el poema de "documento contrarrevolucionario sin precedentes" y a la esposa cómplice del crimen. El criminal sería deportado por tres años a la ciudad de Cherdyn. Por aquel entonces el ruso era ya un pueblo enfermo de "manía persecutoria", donde nadie confiaba en nadie y en cada conocido se veía a un soplón.

Nadiezhda decide acompañar a su esposo hasta Cherdyn. Nada más subir al vagón que los transporta ella tuvo la seguridad de que "todos" habían entrado en la vía de un irremediable exterminio. En aquel momento perdió el miedo a la muerte, "porque había entrado en la esfera de la no existencia". El miedo, escribe, "es una luz, es la voluntad de vivir, la afirmación del ser".

En el hospital de Cherdyn, Mandelstam intentó suicidarse arrojándose desde una ventana. Nadiezhda, pese a haberlo agarrado por los hombros de la chaqueta, no consiguió evitar la caída. Cuando en 1938, en la segunda y definitiva detención los *chequistas* se lo llevaron de nuevo, en sus manos "volvió a quedar una chaqueta vacía".

Mandelstam padecía de alucinaciones auditivas e insistía que las voces que escuchaba no podían provenir de dentro, sino de fuera: "Oía groseras voces masculinas que lo amenazaban, que analizaban su crimen y enumeraban toda suerte de castigos…; oía terribles insultos; se le reprochaba haber sido la causa de la perdición de tanta gente por haberles leído su poema".

El extraño léxico tal vez procediera, según Nadiezhda, de aquellos que lo llevaban por los pasillos de la cárcel para los interrogatorios nocturnos. Un infierno, pues, interior, personal que se confunde y atraviesa con otro exterior y social. ¿Cómo poder trazar así la línea divisoria entre la normalidad psíquica y la enfermedad?

Nadiezhda encuentra aquí el terreno abonado para hablar de la creación poética. Sostiene que entre el trabajo del compositor y el del poeta hay algo en común y que la aparición de las palabras –en el caso del poeta– constituye el momento

crítico que separa estas dos formas de creación. Y concluye: "Una palabra conscientemente inventada carece de capacidad vital. Así lo demuestran todos los fracasos de la creación de palabras, ingenuo juego individualista con el don divino del hombre: la palabra".

Y de la creación poética a la tortura física: era una práctica habitual interrogar a los detenidos por las noches; no dejarles dormir. Mandelstam tenía los párpados inflamados no sólo por causa del foco de luz dirigido a los ojos, sino también por el líquido cáustico que le echaban en ellos cada vez que se acercaba a la mirilla del calabozo.

El temor que provocaba la policía secreta acabó sustituyendo al miedo a la propia existencia, compañero inseparable de la creación poética. Un temor, el primero, primitivo, ante la violencia, la destrucción y el horror. He ahí de uno de los principales efectos de un régimen totalitario como el estalinista,que aspiraba a ser milenario. Se buscaba implicar cada vez a más gente en una suerte de "crimen compartido", aumentando así el número de personas "comprometidas, manchadas… de chivatos, traidores y delatores".

Una revisión inesperada de la causa de Mandelstam provocó un cambio de condena: el reo podía vivir donde quería a excepción de las doce ciudades más grandes de Rusia. Nadiezhda titula este capítulo "Sobre la naturaleza del milagro". Un milagro que ella vivió como un don: tres años de vida en Vorónezh, la ciudad elegida; una ciudad sombría y hambrienta.

La generalización de la denuncia hizo que "las personas bondadosas desaparecieran" y los que seguían siendo buenos pagaran por ello: "los que nos proporcionaban trabajo sufrieron las consecuencias de su bondad". Desde la publicación en 1930 del artículo de Stalin *El Bolchevique*, en el que se ordenaba que no se publicase nada que no fuese adecuado, se había abierto en Rusia una nueva etapa: la lucha por la "pureza de la línea ideológica".

Se acercaba el año 1937 y en la radio se anuncia la inminencia de nuevos procesos –"un nuevo período de terror". Nadiezhda escribe: "Nos preparábamos gradualmente para morir, alargando y ensanchando cada minuto, para que su gusto nos quedase en los labios". Se hace eco así de cómo cree ella que percibe todo artista la eternidad: "en cada instante que existe y transcurre, instante que él detendría encantado para hacerlo aún más perceptible".

Nadiezha describe con lucidez el nacimiento de lo que llama "una nueva religión". No existía ya ningún valor ni verdad ni ley, a excepción de aquellos que eran calificados «de clase». Preceptos cristianos como el de «No matarás» eran una ficción; del lenguaje desaparecieron palabras tales como «honor», «conciencia», etc. La opinión pública coincidía con la estatal y después de 1937, debido al carácter masivo de las medidas «profilácticas», fue plenamente nacionalizada.

Alternan en *Contra toda esperanza* párrafos escalofriantes en los que se describe el proceso de degradación del lenguaje totalitario del estalinismo con otros, muy hermosos, que bucean en el proceso de creación poética. Hay en ésta "como una evocación de algo que jamás había sido dicho aún"; "el poeta se abre paso hacia un trozo de armonía total que se oculta en lo más secreto de su conciencia". Para ello es necesario prescindir de lo superfluo y falso, ya existente.

En su último invierno en Vorónezh el matrimonio Mandelstam se encontraba con todas las puertas cerradas; públicamente nadie les hablaba, nadie los recibía y nadie los reconocía. Si lo hacían era "a la chita callando". ¿Cómo podía ese hombre perseguido, viviendo en total aislamiento, en el vacío y la oscuridad –se pregunta Nadiezhda–, escribir el cuaderno más luminoso y más lleno de amor a la vida? ¿No escribió San Juan de la Cruz parte de su *Cántico espiritual* recluido en la oscura cárcel de un convento toledano?

Mandelstam definía el *acmeísmo* –movimiento poético del que fue, junto con su amiga Anna Ajmátova, el más destacado representante– como "la nostalgia por la cultura universal". Estaba convencido de que la cultura es lo primario y sin ella no hay historia. A su juicio la atracción que los escritores soviéticos sentían entonces por el mundo musulmán no era casual. La disolución del individuo en la militancia y en una arquitectura –o superestructura– que lo aplasta poco tenía que ver con "la doctrina cristiana sobre el libre albedrío y la libertad de la personalidad humana". El *acmeísmo* era también la afirmación de la vida en la tierra y en la sociedad. Quizá por eso "todo lo valioso que tuvo en su vida lo calificaba de goce, de juego". Y lo más valioso de todo era la palabra: "La palabra es puro goce y curación de las penas" –llegó a afirmar Mandelstam.

Contra toda esperanza está lleno de historias de poetas que corrieron igual o parecida suerte a la de Mandelstam. A la mujer de uno ellos –Klychkov– le dijeron que lo habían condenado a diez años sin derecho a correspondencia. Nadiezhda: "Tardamos en saber que eso significaba el fusilamiento". Especialmente estrecha fue la relación de Ósip con Anna Ajmátova, que estuvo siempre ahí, infundiéndole ánimos en los momentos más duros.

"¿Cuántas mujeres como nosotras aprenderían de memoria y por las noches los mensajes de sus maridos exterminados?" –se pregunta Nadiezhda. Hasta los 56 años recordaba de memoria tanto la prosa como los poemas de su marido.

Terminado el período de exilio en Vorónezh, Mandelstam y su esposa inician una etapa de vagabundeo errante por Moscú, una ciudad que se reconstruía y se promocionaba y en la que "en potencia todos eran candidatos a ocupar altos cargos… Y todos, naturalmente, eran también candidatos al exterminio". La casualidad gobernaba con demasiada frecuencia el destino de la gente en la Unión Soviética de Stalin.

«Dadnos al hombre, que la acusación ya la encontraremos»–había dicho el hermano del escritor Dimitri Fúrmanov. "Las más increíbles fantasías, las acusaciones más monstruosas, acababan por convertirse en un fin en sí mismo". El objetivo era sumir al país en un estado de conti-

nuo y planificado terror. Optimista confesa, Nadiezhda dice estar absolutamente segura de que nos hallamos en vísperas de un nuevo triunfo del humanismo.

Moscú era una ciudad tan irresistible como prohibida. Allí uno podía charlar con los amigos, enterarse de novedades y hasta conseguir dinero, pero llegada la noche era necesario tomar el último tren y no dormir en "la ciudad prohibida". Así transcurría la vida de los llamados "cienkilometristas". "En los años de terror, escribe Nadiezhda, no había ninguna casa en el país donde la gente no temblara, prestando oído al susurro de los coches que pasaban y al ruido del ascensor que subía".

Para sorpresa de los Mandelstam, la Unión de Escritores decidió enviar a Ósip y a Nadiezhda a una Casa de Descanso de Samatija. Al matrimonio no dejó de turbarle la solemnidad y la enigmática tristeza con que el novelista Fadéiev los despidió. En Samatija todo marchaba sobre ruedas; el poeta y su esposa eran tratados como auténticos huéspedes de honor. Eso sí, la vida allí era aburrida y Mandelstam intentó varias veces llegar a la ciudad pero el médico le decía que no había sitio ni en el trineo ni en el camión. No habían caído en la cuenta todavía de que "había recibido la orden de no dejar salir a Mandelstam de Samatija".

El día después al Primero de Mayo del año 1938, una delicada llamada en la puerta despertó al matrimonio Mandelstam. Eran dos militares y el médico jefe. Esta vez no hubo registro alguno: "No tuvimos tiempo de decirnos nada: nos interrumpieron a media palabra y no nos dejaron despedirnos". "¿En nombre de qué ideal, propiamente dicho, había que enviar esos interminables convoyes al Extremo Oriente y entre ellos al hombre que yo amaba?" -se pregunta, desconsolada, Nadiezhda. Y concluye: "Mandelstam decía siempre que en nuestro país no "fallaban" en las detenciones: no sólo destruían al hombre, sino también su pensamiento".

Nadiezhda dedicaría muchos años de su vida y gran parte de su energía a intentar reconstruir el relato de los últimos meses de vida de su esposo Ósip Mandelstam, así como en descubrir la fecha exacta de su muerte -oficialmente, el 27 de diciembre de 1938 en un campo de trabajo cercano a Vladivostok.

Carlos Marqués

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.

24 **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).*

25 **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*

26 **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.*

27 **La fiesta:** L. Martín Arias: *El Toro de la Vega: fiesta e ideología.* M. Canga: *La* Bacanal *de Tiziano*. L. Blanco: *El humor en el cine.* L. Moreno: *La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre* Trapecio. A. Rodríguez: *La fiesta de los antropófagos: sobre* La hora del lobo *(Bergman, 1968).* P. Bertetto: *L'immagine simulacro*. E. Parrondo: *Lo personal es político.* T. González: *El baile del Olimpo (*Jezabel*, W. Wyler, 1938).* J. C. Goyes: *Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos.* L. Moreno: *Lucio Blanco, la intuición de la razón.* J. L. Castrillón: *En los orígenes del cine.* B. Pérez: *El Anticristo o la doblez de la naturaleza.* L. Torres: *Forclusión del relato.* J. M. Burgos: *Ser cráneo.* B. Brémard: *Les nouvelles figures mythiques de cinema espagnol (1975-1995). A corps perdu.*

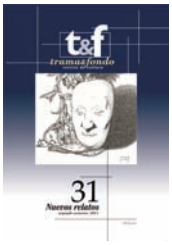
28 **Pier Paolo Pasolini:** M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine.* H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna*. J. González Requena: *Amor y Horror.* Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie*. L. Blanco: *Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini.* B. Casanova: *El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana*. J. García Crego: Accatone. *La muerte en la calle. El principio es el fin*. A. Rodríguez Serrano: *Medea.* P. Pérez: *Un guerrillero para evocar la paz: la paradójica imagen del "Che" Guevara.* J. Eliecer: *Exiliados del arca.* C. Marqués: *El origen del sentido.* J. García Crego: *Leyendo a Hitchcock.* J.L. López: *Tendiendo puentes.* S. Roma: Crepúsculo *o la voluntad del amor.* A. Ortiz de Zárate: *Reverberación de las alas.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

El Relato: J. González Requena: *Lo Real.* F. Bernete: *Del Relato al contacto*. L. Blanco: *Música para el cine.* L. Torres: *Obama Pantocrator. Relato versus storytelling.* J. Tobar: *Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos.* V. Lope: *Conflicto ecológico y narración audiovisual. Lo que no se sostiene*. B. Casanova: *Relato y fin del mundo.* The Day after tomorrow. D. Aparicio: *La emergencia de lo siniestro en* Dr. Frankenstein. J. M. Burgos: *Narrar la excepción. Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en* Batman, The Dark Knight. J. Díaz-Cuesta: Jaws *de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia.* V. Sánchez: El Chico, *el primer largometraje de Chaplin.* V. López: *Atom Egoyan, la pasión del incesto.*

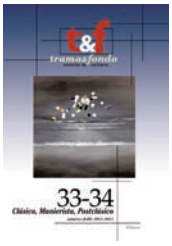
La palabra y el relato: G. Portocarrero Maisch: *Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo" por Abimael Guzmán.* M. Marinas: *Narrativas orales*. J.C. Goyes: *La mirada espejeante de Tarkovski.* M. Canga: *Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal.* B. Siles Ojeda: *Damas y ¿caballeros? la imagen de Carla Bruni y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política.* J.L. López Calle: *Estructuras narrativas y género I. Una matriz para las funciones de Propp*. M. Sanz: *Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes.* A. Berenstein: *La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural*. D.F. Calderón: *El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral tradicional colombiano.* J. Jiménez Lozano: *La narración, la palabra y sus milagros.* J. Raimond: *Una mirada de soslayo al medievo.* La noche del inocente, *de Angélica Gorodischer.* R. Eguizábal: *Sonetos.* M. Canga: *El joven Ribera.* L. Blanco: *La ciencia de la danza.*

Nuevos relatos: L. Martín Arias: *Lenguaje y conocimiento.* A. Ortiz de Zárate: *Relatos emergentes:* Inland Empire *(2006) de David Lynch.* V. García Escrivá: *Iconografía, música y narración en* Wild at Heart, *de David Lynch.* S. Torres Martínez: *El sujeto en llamas.* V. Brasil: *El relato de* Susana y los viejos. *Representación en la pintura y resonancia en Hitchcock*. F. Baena: *Desnarraciones, ¿un nuevo rococó?* J-L. Brunel: *Inverosímil verosimilitud de un relato:* The solipsist, *de Fredric Brown*. A. Rodríguez: *La diosa que se desangra en el Edén.* Anticristo *(Lars von Trier, 2009).* M.A. Lomillos: *La mirada visceral e hiperbólica de Takashi Miike sobre la familia:* Visitor Q *y* La felicidad de los Katakuris. I. Pintor: *This is the end. La melancolía y el apocalipsis en la ciencia ficción contemporánea.* J. C. Goyes: *Poemas*



La ideología lacaniana: J. González Requena: *El punto de quiebra del discurso lacaniano.* A. Berenstein: *La aventura lacaniana.* L. Martín Arias: *De la ideología a la política: la izquierda lacaniana.* C. Marqués Rodilla: *Sobre la ideología de Lacan.* B. Casanova: *Salvador Dalí y el enigma de los relojes blandos.* E. Molinero: *De la política a* De la Guerra. *La rivalidad mimética en los extremos.* A. Melendo: *El proceso ilusorio del arte*. J. González Requena: *La verdad no es lo real. A propósito de la relación sexual que, se mire como se mire, existe.* M. Matos: *Más allá del espejo.* D. Aparicio: *La escena secreta y el secreto de la escena.* A. P. Ruiz Jiménez: *Retazos de un sueño, David Lynch.*

Clásico, manierista, postclásico: ***Clásico*** L.Martín Arias: *La violencia y lo simbólico. Análisis de* The Quiet man. L.Moreno Cardenal: *Análisis textual de* Sucedió una noche. L. Torres: Sucedió una noche. *Un espacio para la ley y el deseo.* ***Manierista*** J. González Requena: La Dama de Shanghai. P. Pérez López: *En el teatro de la vida:* La Huella. M. Canga: *Comentario de* La Huella. ***Postclásico*** A. Ortiz de Zárate: Blue Velvet *(David Lynch, 1986)*. T. González: La Danza de la Muerte *de Lars von Trier.* B. Casanova: *El acto criminal. A propósito de la secuencia central de* Dancer in the Dark. J. Urrutia: *XX. La Travesía.* L. Torres: *El fantasma femenino.* I. Pintor: *Fantasías para hombres que no saben afeitarse.* V. Lope: *De independencias y revoluciones.*



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

Adolfo Berenstein
El amor-pasión
Cristina Marqués
La muerte en la filosofía del siglo XX
Lucio Blanco
La muerte en la producción de Elías Querejeta
Begoña Siles y Salvador Torres
Goce (auto)destructivo
Basilio Casanova
Trazado de la senda oscura en dos dibujos de San Juan de la Cruz
Vanessa Brasil
La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine
Aarón Rodríguez
La muerte que habla. La escritura del Holocausto en La zona gris
Annalisa Mirizio
Muerte sobre muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en Stendalì *de C. Mangini*
Eva Parrondo
Muerte y vida en el western: La diligencia *(*Stagecoach*, John Ford, 1939)*

Poema
Paul Verlaine
Última esperanza
Reseñas
Amaya Ortiz de Zárate sobre *Michael Haneke*
Pasión y muerte
Basilio Casanova sobre *Nadiezhda Mandelstam*
Memoria del terror

t & f
trama&fondo
revista de cultura

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

9 771137 480003