t&f

trama&fondo

revista de cultura

36

Relatos de Transformación

primer semestre 2014

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

Consejo Editorial

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

Edita

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

Distribuye

CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
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, Luis Montiel Llorente, José Moya Santoyo, José María Nadal, Fernando Ojea Ocampo, Eva Parrondo, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Francisco Pimentel Igea, Aarón Rodríguez Serrano, Juana Rubio Romero, Germán Saiz Cadiñanos, Luis Sánchez de Lamadrid, 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, Javier Tobar

36

t&f
trama&fondo

Número 36
Primer Semestre de 2014

Índice

5 Editorial

Relatos de transformación

7 Jorge Belinsky
La larga sombra del Proyecto *de 1895. Pulsión de muerte y femeneidad*

21 Fernando Ojea
La muerte del hijo

33 Jesús González Requena
Melancolía

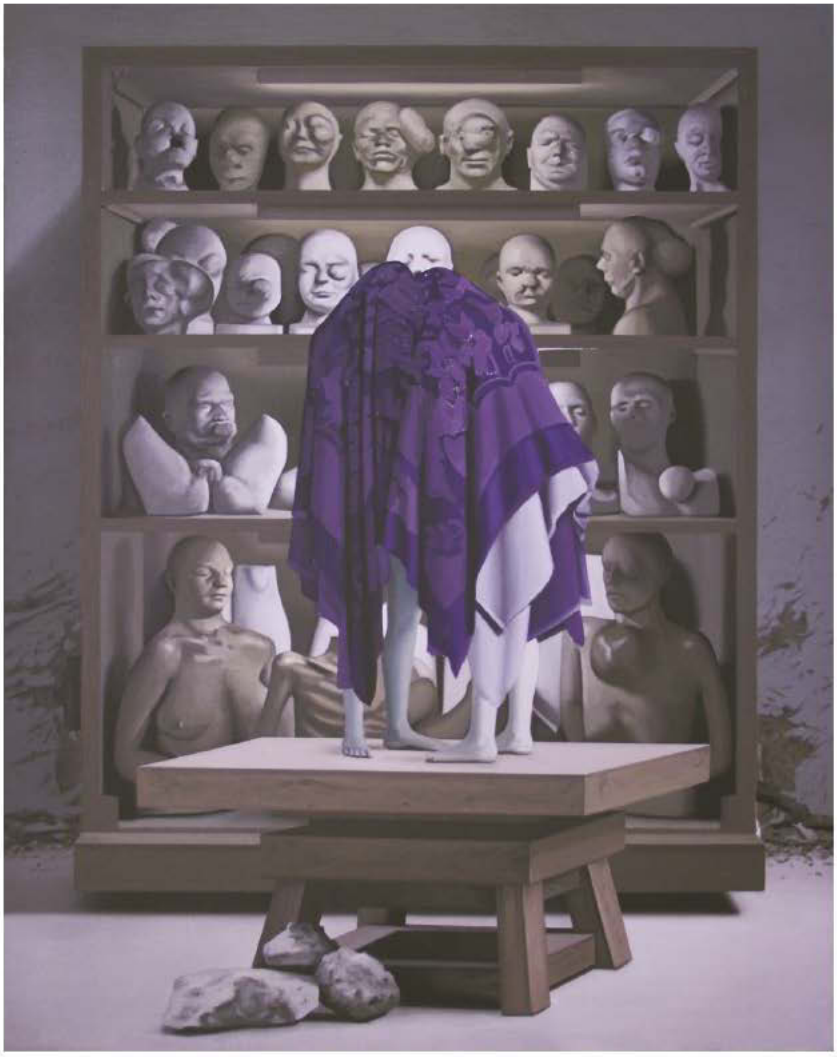
79 Vicente García Escrivá
El relato de la katábasis*: origen y destino del sujeto*

95 Manuel Canga
Quevedo y el fantasma de Cintia

105 Juan García Crego
¡Ha besado a la muerte! La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán

123 Víctor Lope
Deconstrucción, humor y suicidio en el siglo XIX. De la culpabilización a la muerte de Dios

Las ilustraciones de la cubierta
e interiores han sido realizadas
por Antonio Montalvo



Otredad
Antonio Montalvo

Editorial 36

Cabalgamos hacia la objetividad y la justicia.

Así, hemos creado en nuestras universidades unos procedimientos de selección de profesores absolutamente objetivados en los que, ¿cómo podría ser de otra manera?, la puntuación media obtenida durante la carrera se ha convertido en factor esencial.

Podemos respirar tranquilos.

Ya no tenemos ni que juzgar. Son las matemáticas las que lo hacen.

¿Que tipos como Einstein no serían contratados con tales baremos? ¿Y quién quiere a gente así de rara, con la cantidad de aplicados empollones que tenemos en lista de espera?

VII Congreso Internacional de Análisis Textual

Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

LAS DIOSAS

25, 26 y 27
marzo 2015
Madrid

VII Congreso Internacional de Análisis Textual

LAS DIOSAS

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

Más información:
http://www.tramayfondo.com/actividades/vii-congreso/las_diosas/
https://www.facebook.com/VIIcongresoLasDiosas
https://twitter.com/DiosasCongreso

La larga sombra del *Proyecto* de 1895: pulsión de muerte y femeneidad

JORGE BELINSKY
Trama y Fondo

The Project´s Large Shadow

Abstract
This article can be read as an independent unit. However, it was thought and considered as a continuation of another article called "A Nameless Ingenuity" (*Trama & Fondo n.25. Experiencia y Relato* (*Experience and Story*). In that paper the focus of analysis was the 1895 Freudian *Project*. Here, the central theme is the death drive that is conceptualised for the first time in 1920, the year in which Freud returns to the old manuscript, condemned to the shadows until then.

Key words: Death Drive. Llife Drive- Eros. The Feminine.The Masculine. Duality. Trauma. Cosmology. Mysticism.

Resumen
Este artículo puede ser leído de manera independiente. Pero en realidad fue pensado como la continuación de "Un ingenio sin nombre" (*Trama & Fondo nº 25. Experiencia y relato*). En aquel artículo el eje era el *Proyecto de una psicología para neurólogos* de Sigmund Freud de 1895. Aquí el eje es la pulsión de muerte, cuya aparición en el campo conceptual psicoanalítico data de 1920 (*Más allá del principio de placer*), el año en el que retorna, por así decirlo, el viejo manuscrito, condenado a las sombras hasta entonces.

Palabras clave: Pulsión de muerte. Pulsión de vida. Lo Femenino. Lo Masculino. Dualidad. Trauma. Cosmología. Mística.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-20

Para Amaya Ortiz de Zárate

Equilibrio inestable[1]

En 1900, con *La interpretación de los sueños*[2], Freud sentó las bases para construir la doctrina psicoanalítica en su totalidad sobre el suelo firme del deseo. No fue su primer intento, pero el otro, el del *Proyecto* de 1895, sólo vivió un año antes de ser arrojado, fuego purificador mediante, a una suerte de limbo; y nunca tuvo nombre.

1 Todas las referencias a las obras de Freud, excepto en el caso del *Proyecto*, remiten a la edición de Amorrortu (en adelante AE) con traducción de José L. Etcheverry. Para el *Proyecto* escogí, como en mi anterior artículo, la traducción de Ludovico Rosenthal (*Obras completas*, Santiago Rueda, tomo XXII).

2 AE, tomosIV y V.

Ni vivo, ni muerto, el *Proyecto* de 1895 fluyó como una corriente subterránea donde convivían el misterio de la muerte y el secreto de la vida. El manuscrito, sin renunciar nunca a los derechos de la primogenitura, encarnados en el concepto de trauma, mantuvo su fluir soterrado.

Mientras tanto la construcción iniciada en 1900 culminó entre 1914 y 1917 con la publicación de los cinco artículos que componen la *Metapsicología*[3]; bóveda del edificio doctrinal sostenida por dos columnas gemelas: la teoría de las pulsiones (pulsiones sexuales y pulsiones yoicas) y la estructura estratificada del aparato psíquico (consciente, preconsciente e inconsciente).

3 AE, tomo XIV.

Freud fue siempre un aventurero y un conquistador, muy capaz de hacer de necesidad virtud y aprovechar las excepciones para construir un nuevo orden conceptual en lugar de conformarse con la socorrida frase de que la excepción confirma la regla. Desde el trabajo sobre las *Memorias* del presidente Schreber[4], la excepción, ya intuida por varios psicoanalistas, cristalizó en el problema de dar cuenta de las psicosis, ya que en estos cuadros también la instancia yoica se veía involucrada en lo sexual y, en consecuencia, no podía sostenerse la dualidad entre pulsiones del yo y pulsiones sexuales. En este sentido, las psicosis suponían una amenaza para el cuerpo doctrinal. La introducción del concepto de narcisismo[5], como parte de pleno derecho en la teoría, permitió conjurar esa amenaza. El precio fue elevado: una de las columnas no tenía ya la solidez de antaño.

El equilibrio se volvió inestable. Y un día la columna cedió y Freud pudo contemplar, a través de la bóveda rota, como las mariposas del alma de Ramón y Cajal[6], siguiendo un ancestral anhelo, atravesaban la frontera entre lo permitido y lo prohibido.

4 AE, tomo XII.

5 AE, tomo XIV.

6 Así llamaba Santiago Ramón y Cajal a las neuronas: "Como el entomólogo a la caza de mariposas de vistosos matices, mi atención perseguía, en el vergel de la sustancia gris, células de formas delicadas y elegantes, las misteriosas mariposas del alma, cuyo batir de alas quién sabe si esclarecerá algún día el secreto de la vida mental." (Cajal SR (1899a) "Estudios sobre la corteza cerebral humana I: Corteza visual", en *Rev Trim Micrográf*, Madrid 4: 1-63).

De este modo la crisis de los fundamentos pulsionales del aparato anímico llega a su climax en 1919. Lo familiar (*heimlich*) se ha vuelto extraño (*unheimlich*). Hay que buscar otra base. En esa búsqueda Freud utilizará una técnica diferente, siguiendo el consejo atribuido a Einstein, que postulaba que en tiempo de crisis, la imaginación es más importante que el conocimiento.

Tal vez por eso ningún texto freudiano –salvo el *Proyecto*- deja volar la imaginación tanto como lo hace *Más allá del principio de placer*[7]; sobre todo a partir del capítulo cuarto. En 1919, en *Lo ominoso*[8] Freud había descubierto el demoníaco poder de la compul-

7 AE, tomo XVIII.

8 AE, tomo XVII.

sión de repetición; un poder capaz de destronar al principio de placer. Un año después, al concluir el apartado III de *Más allá del principio de placer*, Freud retomó esa cuestión:

> "Si en lo anímico existe una tal compulsión de repetición, nos gustaría saber algo sobre la función que le corresponde, las condiciones bajo las cuales puede aflorar y la relación que guarda con el principio de placer, al que hasta hoy, en verdad, habíamos atribuido el imperio sobre el decurso de los procesos de excitación en la vida anímica"[9].

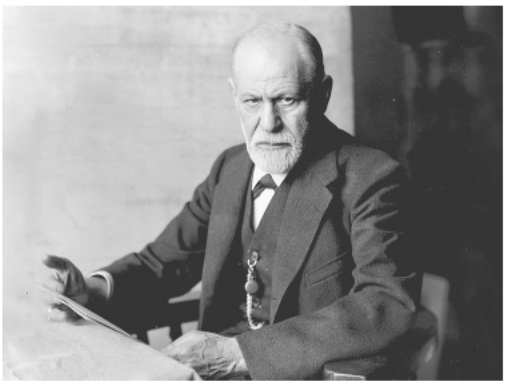
9 Op. cit. en nota 7.

En ese anhelo de saber, enunciado en el primer parágrafo del apartado IV, está el verdadero comienzo de *Más allá del principio de placer*:

> "Lo que sigue es especulación, a menudo de largo vuelo, que cada cual estimará o desdeñará de acuerdo con su posición subjetiva. Es, además, un intento de explotar consecuentemente una idea, por curiosidad de saber a dónde lleva."[10]

10 Op. cit. en nota 7.

El verbo 'especular' tiene diversas acepciones: registrar, mirar con atención algo para reconocerlo y examinarlo; meditar, reflexionar con hondura, teorizar; procurar provecho o ganancia fuera del tráfico mercantil. Las tres están presentes en el vuelo que Freud emprende buscando nuevos fundamentos en aquella corriente soterrada, que ahora sale a la luz con fuerza creciente, hasta convertirse en un torrente incontenible.



Pero se impone una digresión respecto del papel de la imaginación en la producción del conocimiento.

Amores tempranos

La imaginación desempeña un importante papel en el proceso creador de las ciencias y de las humanidades. Esa importancia se expresa en dos planos muy diferentes. Por un lado es parte del proceso de investigación, y como tal debe desaparecer en el proceso de exposición. Sin embargo, la imaginación también comporta un aspecto pasional, al menos en ciertos investigadores. En una entrevista de Alicia Rivera a Gerald Holton, investigador de la imaginación en las ciencias, ella le pregunta por la característica esencial de un científico. La respuesta de Holton es de una agudeza extraordinaria:

"Tal vez mis colegas sonrían, pero creo que igual que algunas personas están enamoradas del dinero y otras se enamoran del arte [...] los científicos están enamorados de la química o de la física o de las matemáticas... El científico se enamora muy joven y deja todo de lado por ese amor."[11]

11 Puede encontrarse en el siguiente link: http://www.iesleonardoalacant.es/Departamentofisica/Noticias/Entrevistas/Los%20cientificos%20se%20enamoran%20de%20la%20fisica.pdf

Ese amor puede expresarse de muy diversas formas, aunque en el fondo todas ellas remitan a lo que suele llamarse *cuestiones últimas*, que varían naturalmente según el campo del que se trate, pero que tienen como rasgo fundamental el remoto pasado y el lejano porvenir.

A veces, pocas supongo, esa fuerza afectiva tiene la fuerza suficiente como para generar en el investigador un relato acerca de la cuestión que lo intriga, del enigma que lo fascina. En estas ocasiones un relato, el del descubrimiento, se sobreimpone al descubrimiento mismo.

Como recuerda Werner Heisenberg, Niels Bohr equiparaba el lenguaje de la física al lenguaje de la poesía:

"[...] para hablar de los átomos, sólo puede usarse el lenguaje como se emplea en la poesía. También el poeta intenta más bien crear imágenes y establecer conexiones mentales que describir hechos [...] La teoría cuántica [...] nos proporciona una ilustración impresionante del hecho de que podemos entender completamente una conexión aunque sólo podamos hablar de ella en imágenes y parábolas [.. .]"[12]

12 Werner Heisenberg, *Physics and Beyond* (Harper & Row NY. 1971, p. 68).

Creo que la formulación de Bohr expresa con claridad que lo que está en juego, más allá de cuestiones particulares, es un relato acerca de la estructura del universo al que la cuántica se refiere. Pero ese relato precisa ser reconstruido a partir de la propia obra de Bohr, escogiendo los momentos donde emerge como tal, por ejemplo en su apasionada polémica con Albert Einstein. Lo mismo puede aplicarse a la teoría de los transfinitos de Georg Cantor; donde la pasión por el relato aparece en su correspondencia con Richard Dedekind, sólo que aquí se trata de números, en lugar de átomos, y de teoría de los números, en lugar de teoría cuántica.

Como en estos maestros, también hay en Freud un relato apasionado y apasionante acerca del universo pulsional y sus avatares. Ese universo es tanto cosmológico como mítico. No en vano para él la pulsión de vida y la de muerte son "seres míticos grandiosos en su indeterminación"[13].

13 AE, tomo XXII.

Este relato me interesa particularmente por dos razones: en primer lugar posee un vuelo cósmico, cuyos antecedentes principales son Empédocles y el rabino y cabalista Isaac de Luria, aunque este último no sea mencionado explícitamente. Además constituye una verdadera ilustración de la afirmación de Holton, antes citada: el científico se enamora muy joven y deja todo de lado por ese amor. Y Freud se enamoró muy joven y muy intensamente de una figura entretejida en el *Himno a la naturaleza* (atribuido a Goethe), leído en su adolescencia o primera juventud, una figura que reunía rasgos de la creación con rasgos de la destrucción y que se desdoblaba en una mujer madura y una diosa niña.

La pasión freudiana

En el centro de la pasión freudiana habita entonces, desde su juventud, una figura misteriosa que ahora comienza a desnudarse de nuevo para él[14]: la pulsión de muerte. Alrededor de ella Freud fundará el psicoanálisis, por tercera y última vez, y construirá un mito no menos importante que el de *Tótem y tabú*, ya que ambos se complementan en su intento de dar respuesta a la interrogación del origen: de la cultura en 1913; de la vida en 1920.

14 Digo "de nuevo" pues ya lo hizo o intentó hacerlo dos veces: una en el *Proyecto* de 1895 y la otra en *Tótem y tabú*.

El largo vuelo de la especulación comienza con el enigma aún no resuelto de la consciencia de sí. De ahí la importancia concedida por Freud al trabajo del devenir consciente, porque es donde mejor se aprecia la célebre distinción de Franz Brentano –uno de sus maestros– entre *intensio recta* e *intensio oblicua*: en el acto de ser conscientes de algo somos a la vez conscientes de serlo.

Para explicar esta propiedad, Freud construye un modelo de la psique muy diferente al de *La interpretación de los sueños*: el modelo de una vesícula indiferenciada –que abarca tanto el soma como la psique– de sustancia estimulable, cuya capa exterior muere para que el resto viva y se convierte así en protectora del conjunto y matriz del sistema consciente, ya que en este nuevo modelo la defensa ante la posible efracción de la capa protectora –*el trauma*– es más importante que la capacidad de recepción[15].

Cuando la efracción adquiere una extensión suficiente, el principio de placer queda abolido y en su lugar aparece la repetición del suceso y la compulsión de repetición. El fundamento de la vida anímica se ha deslizado del deseo al trauma: el principio de

15 Cf. El interesante artículo de J.-B. Pontalis, "El psiquismo como doble metáfora del cuerpo", en J.-B. Pontalis, *Entre el sueño y el dolor*, traducción de César Aira (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1978).

placer ya no es lo originario, lo originario es la herida primigenia del trauma. Para que el principio de placer pueda imponer su reinado, esa herida tiene que haberse convertido en cicatriz. El trauma se muestra así, en tanto compulsión de repetición, como el corazón de lo pulsional y el fundamento del aparato psíquico. El frágil reinado del deseo reposa ahora sobre la cicatriz. Y una cicatriz, como se sabe, siempre puede volver a abrir los labios.

Cuando algo retorna…

El origen del universo es parte de cualquier cosmogonía y supone el secreto de los vínculos entre lo femenino y lo masculino como dos aspectos de la divinidad, pues de otro modo toda diferencia sexual quedaría anulada. Así también, en el mito del origen de la vida[16] aparece la dualidad entre lo animado y lo inanimado. Ambas dualidades son, como ocurre en toda dualidad, asimétricas.

16 Menos mencionado que el mito del asesinato del padre es, sin embargo, tan necesario como aquél; hasta podría decirse que es la contraparte femenina del mito de Tótem y tabú y que esos dos mitos se interpenetran como después veremos.

Al explorar las relaciones entre lo pulsional y la compulsión de repetición, a Freud "se le impone" (según sus propias palabras) la convicción de estar sobre la pista de un carácter universal de las pulsiones y quizá de toda vida orgánica en general. Bajo semejante imposición, el concepto de *pulsión* aparece, en su desnudez, a tumba abierta:

> "Un esfuerzo, inherente a lo orgánico vivo, de reproducción de un estado anterior que lo vivo debió resignar bajo el influjo de fuerzas perturbadoras externas; sería una suerte de elasticidad orgánica o, si se quiere, la exteriorización de la inercia en la vida orgánica"[17].

17 Op. cit. en nota 7.

El último paso, antes de la formulación definitiva del mito, es mostrar la meta de todo lo vivo, en clave de subjetividad, para buscar en esa meta el enigma del origen de la vida:

> "Si nos es lícito admitir como experiencia sin excepciones que todo lo vivo muere, regresa a lo inorgánico, por razones internas, no podemos decir otra cosa que esto: *La meta de toda vida es la muerte*; y, retrospectivamente: *Lo inanimado estuvo ahí antes que lo vivo*".

En cuanto a la meta de la pulsión no cabe duda, pero en cuanto al origen de la vida, éste sólo puede conjeturarse. En 1913 Freud postuló un tiempo cero tocante al origen de la cultura; aquí también lo hará en respecto del origen de la vida. En los dos mitos hay un importante rasgo en común: una extrema violencia domina los acontecimientos.

En *Un ingenio sin nombre* destaqué que esa violencia aparece en un punto culminante de *Tótem y tabú* en el contraste entre lo que Freud dice y lo que cita. De un lado dice:

> "Un proceso como la eliminación del padre primordial por la banda de hermanos no podía menos que dejar huellas imperecederas en la historia de la humanidad y procurarse expresión en formaciones sustitutivas tanto más numerosas cuanto menos estaba destinado a ser recordado él mismo".

Del otro, la cita a pie de página. Son unos versos de *La tempestad* de Shakespeare, que Freud deslizó a modo de autorización e ilustración de aquel asesinato y de sus dilatadas consecuencias:

> "A cinco brazas plenas yace tu padre;
> coral se ha hecho de sus huesos;
> perlas son lo que sus ojos fueron:
> todo lo que en él decae
> sufre una conversión marina
> en algo extraño y rico"

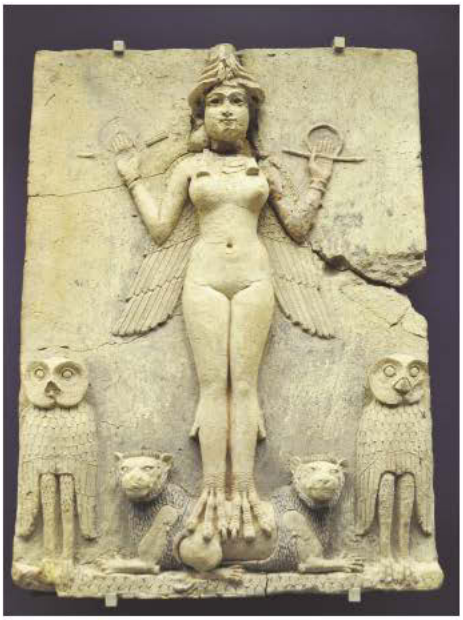
La conclusión de este contraste me parecía y me sigue pareciendo evidente. Por eso al confrontar el texto y la nota propuse que el padre muerto, mejor aún, el padre póstumo, se transforma en algo exquisitamente femenino; como si en el remoto fondo de los mares lo aguardara ese destino: dejar de ser el Dios de las alturas, para convertirse en la Diosa que habita los abismos de la Historia[18].

Al mismo tiempo el mito de 1913 muestra en el origen de la cultura los estrechos lazos entre la pulsión de muerte y la oposición entre lo femenino y lo masculino. Podría decirse que la violencia del mito del asesinato del padre guarda semejanza con la violencia apasionada que Freud ejerce sobre su propia criatura, que no es otra que la pulsión de muerte, y que también ahora comienza a desnudarse después de transformar al Padre originario en Diosa, esa diosa que surge en los versos de Shakespeare de la profundidad marina. El fulgor de semejante transformación evoca el destino de Lilith y permite pensar ciertas líneas de la tradición cabalística, tan afecta a las deidades oscuras[19].

De entre esas deidades, ninguna hizo una carrera tan fantástica como la de Lilith: de orígenes humildes, después de su fracaso como futura esposa de Adán, se convirtió en amante de múltiples espíritus lascivos,

18 Por una de esas curiosas coincidencias que harían las delicias de Carl Jung, muy poco tiempo después, Jorge Marugán Kraus mostró interés por el mismo pasaje de *Tótem y tabú*. Cf. Marugán Kraus, Jorge, *El deseo homosexual de Sigmund Freud y su travesía por lo femenino* (Editorial Manuscritos, Madrid, 2009) pp. 169/170.

19 Véase Raphael Patai, *The Hebrew Goddess* (Wayne State University Press, Detroit, 1990), en especial en su capítulo X (Lilith) pp. 221-254.



llegó a ser la esposa del Rey Demonio Samael y concluyó su carrera como consorte del mismísimo Dios.

Lilith unió, por así decirlo, lo infernal con lo divino, ya que fue mujer para el ángel Satán y para el divino Creador. Respecto de Él ocupa el lugar de la Shejiná, que es la parte femenina de Dios. Y si fue la parte femenina de Dios, ¿no habría podido ser también la parte femenina de Satán, a veces llamado "el Otro Dios"?

Por último, según otras versiones de la tradición hebrea, Lilith no es, en sentido estricto, una creación divina, sino una entidad independiente que surge del Gran Abismo. Y hasta podría pensarse que sus dos consortes –Dios y Satán– son partes de Ella, lo que hace de Lilith una figura perfecta de la pulsión de muerte tal como ésta aparecerá en *Análisis terminable e interminable*, en 1937.

Ceden los diques y el mar recobra sus territorios

Algunos pasajes de *Más allá del principio de placer* hacen pensar en la matemática divina de Gottfried Leibniz[20] y en la teoría de los transfinitos de Georg Cantor[21]. Son los pasajes donde más claramente resuena (o tal vez sería mejor decir que resonará) la voz del *Proyecto*.

En matemáticas el término 'indeterminación' se vincula sobre todo con las relaciones entre el cero, la unidad y el infinito. En *Más allá del principio de placer* esos tres elementos podrían corresponder a la unidad plena de lo inanimado, al cero del vacío que allí debe abrirse para que la vida aparezca y a esas fuerzas misteriosas que son, en realidad, una única fuerza multiplicada hasta el infinito por la compulsión de repetición. Dice Freud:

> "En algún momento, por una intervención de fuerzas que todavía nos resulta enteramente inimaginable, se suscitaron en la materia inanimada las propiedades de la vida. Quizá fue un proceso parecido, en cuanto a su arquetipo {*vorbildlich*}, a aquel otro que más tarde hizo surgir la conciencia en cierto estrato de la materia viva. La tensión así generada en el material hasta entonces inani-

20 Es decir en la matemática de base binaria en la cual todos los números pueden construirse combinando el cero y la unidad.

21 Georg Cantor fue el primero en demostrar, utilizando la correspondencia biyectiva, que no todos los conjuntos infinitos eran equiparables: así el conjunto de los números reales es, por así decirlo, más numeroso, que el conjunto de los números naturales.

mado pugnó después por nivelarse; así nació la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado."[22]

22 Op. cit. en nota 7.

De este modo surgió la vida; y con ella también la primera pulsión, la de regresar a lo inanimado. Así pues la pulsión de muerte sería la primera expresión en el *big-bang* que Freud sugiere como origen de la vida. Pero, ¿qué ocurre entonces con el impenitente dualismo?

En la cita anterior, al principio, Freud parece resignarse al primado absoluto de la pulsión de muerte, al comprobar que todo bregar que se oponga a la muerte lo hace sólo para poder entregarse a ella a su manera: "el organismo sólo quiere morir a su manera, también estos guardianes de la vida fueron originariamente alabarderos de la muerte"[23]. Por supuesto siempre se puede recurrir, para pensar este movimiento, a la oposición entre plasma germinal y soma, aunque esto únicamente pueda garantizar una prolongación del ciclo. Hasta podría decirse que así como los organismos, también las especies quieren extinguirse a su manera.

23 Op. cit. en nota 7.

Pero Freud no se rinde: si la pulsión de vida es el *pendant* de la pulsión de muerte, y si ésta tiene claro su designio –volver a lo inanimado–, ¿cuál es el estado anterior al que aspira retornar la pulsión de vida? Para saberlo apela a Platón en *El banquete*, más precisamente al mito narrado por Aristófanes. El castigo de Zeus –escindir las tres clases de seres esféricos y bisexuados[24] transformándolos en seres menguantes y reducidos a un solo sexo– le sirve a Freud para formular la hipótesis de que aquella fuerza cuyo impacto suscitó la vida en la sustancia antes inerte, al hacerlo también la desgarró en una multitud de partículas.

24 Vale la pena disipar la confusión de que todos los seres esféricos eran hermafroditas. Nada de eso, eran de tres clases, según llevaran dos penes, dos vaginas o un pene y una vagina; estos últimos eran los únicos hermafroditas.

A la luz de esa hipótesis, por la que Freud recurre a Platón, la propuesta freudiana podría reformularse así: en algún momento, por una intervención de fuerzas que todavía nos resulta enteramente inimaginable, se suscitaron en la materia inanimada las propiedades de la vida y, en ese paso de lo inerte a lo vivo, la nueva materia se desgarró en múltiples partículas. La tensión provocada por esos dos procesos dio origen a las dos pulsiones, Thanatos y Eros, y a sus metas respectivas: volver a lo inerte; unir lo disperso.

En *El yo y el ello*[25], publicado tres años después del texto de 1920, al comienzo del IV apartado, Freud parece avalar esta posible reformulación del mito:

25 AE, tomo XIX.

> "Sobre la base de consideraciones teóricas, apoyadas por la biología, suponemos una *pulsión de muerte*, encargada de reconducir al ser vivo orgánico al estado inerte, mientras que el Eros persigue la meta de complicar la vida mediante la reunión, la síntesis, de la sustancia viva dispersada en partículas, y esto, desde luego, para conservarla. Así las cosas, ambas pulsiones se comportan de una manera conservadora en sentido estricto, pues aspiran a restablecer un estado perturbado por la génesis de la vida. La génesis de la vida sería, entonces, la causa de que ésta última continúe y simultáneamente, también, de su pugna hacia la muerte; y la vida misma sería un compromiso entre estas dos aspiraciones. Se diría, pues, que la pregunta por el origen de la vida sigue siendo cosmológica, en tanto que la pregunta por su fin y propósito recibiría una respuesta dualista."

Sin embargo, en la última frase del fragmento recién citado, algo trata de abrirse paso para mostrar la asimetría que se pone de manifiesto al trasladar la narración de Aristófanes al campo psicoanalítico. Pues con esta nueva versión no sólo se completa el mito de 1920, sino que éste se articula con el mito del origen de la cultura y, lo que es más importante, se crea una zona transicional donde las dos dualidades –Eros y Thanatos; masculino y femenino– entrecruzan sus caminos. Conviene recordar que en términos derrideanos ambas oposiciones, donde hay siempre un elemento dominante y una posibilidad de inversión, son oposiciones que suponen siempre una jerarquía y una imposibilidad de fusión de ambos términos: cualquier inversión supone una desestructuración, no una inversión simétrica.

Por último es preciso considerar cómo concluye *El malestar en la cultura*[26], cuando Freud se refiere a los peligros que acechan a los seres humanos a escala planetaria y abre un resquicio a la esperanza: "Y ahora cabe esperar que el otro de los dos «poderes celestiales», el Eros eterno, haga un esfuerzo para afianzarse en la lucha contra su enemigo igualmente inmortal".

26 AE, tomo XXI.

Aunque, poco después Freud arroje la espesa sombra de la duda: "¿Pero quién puede prever el desenlace?" Según señala James Strachey en la versión inglesa la última frase fue añadida en 1931, cuando ya el peligro que representaba Hitler era notorio.

Así se cierra el giro freudiano de 1920, con sus tres niveles: metabiológico, metapsicólogico y metacultural. La imaginación del creador del psicoanálisis quedó libre para indagar si existía otra caverna, más profunda aún.

Advocatus diaboli

En enero de 1937 la psicoanalista francesa Marie Bonaparte le confesó a Freud que había comprado toda la correspondencia del maestro con Wilhelm Fliess, incluido un manuscrito sin título, al cual los editores de la primera versión del original alemán llamaron *Entwurf einer Psychologie* y que se cita en general como *Proyecto de una psicología científica* (1895) o, de manera abreviada, *Proyecto* de 1895. Obviamente Freud intentó recuperar cartas y manuscritos, pero la princesa se negó: quería conservarlos para la posteridad. Ésa es la versión corriente, aunque conviene detenerse a considerar las complicadas relaciones entre el creador y la princesa. Según la mayoría de los biógrafos de Freud, Marie Bonaparte representaba la figura de la discípula obediente, a veces incluso sumisa.

Semejante versión puede someterse a sospecha. En realidad, ella fue para Freud una hija rebelde y capaz de ejercer una seducción diabólica cuando se lo proponía. Buena prueba de esto es que fue la persona elegida a quien Freud le formuló la célebre pregunta por el deseo femenino[27]; y que en 1937 era la dueña de los papeles secretos. Al negarse a devolver esos papeles; y más concretamente al negarse a devolver el *Proyecto*, ella satisface el deseo profundo (y acaso no consciente) de él: "no deje que nadie lo destruya".

27 Según Ernest Jones: "Caben pocas dudas de que para Freud la psicología de la mujer era más enigmática que la del hombre. Cierta vez dijo a Marie Bonaparte: "La gran pregunta que nunca ha obtenido respuesta y que hasta ahora no he sido capaz de contestar, a pesar de mis treinta años de investigación del alma femenina, es ésta: ¿Qué es lo que desea la mujer? (*Was will das Weib?*)" (Jones, Ernest, *Vida y obra de Sigmund Freud*, traducción de Mario Carlisky, Editorial Nova, Buenos Aires, 1970, tomo II, pág. 439).

El ingenio sin nombre, el inasible *Proyecto*, había reaparecido en 1920, después de veinticinco años de errancia. Hasta ese momento todo se había dirimido en el mundo de las ideas. Una reaparición física es algo muy distinto, ya que supone un estallido en el presente.

En junio de 1937, seis meses después del encuentro con Marie, Freud publicó *Análisis terminable e interminable*. El apartado final de este texto es un ceñido análisis de la oposición entre lo femenino y lo masculino hasta llegar al rocoso lecho de la biología. En el apartado VI Freud abordó una vez más el problema del dualismo pulsional, pero esta vez con un resultado sorprendente. Primero fue capaz de retroceder milenios para acudir a la ya mencionada cosmología de Empédocles, cuyos dos principios rectores, *phylia* (amor amistad) y *neikos* (odio, discordia), equiparó con la pulsión de vida y la pulsión de muerte, respectivamente. Después destacó las diferen-

cias entre la *Weltanschauung* de los griegos y la propia de su tiempo. Por último, podríamos inferir, Freud acudió tácitamente, como último recurso, a la mística judía (aunque no lo mencione) para llegar a una conclusión que sólo se puede leer a la luz de esas tradiciones:

> "[…] en cierta medida hemos dado infraestructura biológica al principio de la «discordia» reconduciendo nuestra pulsión de destrucción a la pulsión de muerte, el esfuerzo de lo vivo por regresar a lo inerte. Esto no pone en entredicho que una pulsión análoga pueda haber existido ya antes, y desde luego no pretende afirmar que una pulsión así se ha engendrado sólo con la aparición de la vida. Y nadie puede prever bajo qué vestidura el núcleo de verdad de la doctrina de Empédocles habrá de mostrarse a una intelección posterior."[28]

28 AE, tomo XXIII.

Una idea tan inesperada no era posible, por supuesto, dentro de la concepción de Empédocles, ni de las cosmologías griegas en general. Tampoco parece asimilable a las doctrinas judías o cristianas de la creación *ex nihilo*. En cambio esa pulsión de muerte anterior a la vida guarda cierta semejanza con la concepción de Isaac de Luria, sobre todo con su idea de que el primer acto de la creación, el *tsimtsum*, es una retracción de Dios sobre sí mismo, para que haya un vacío dentro de su absoluta plenitud[29].

De hecho la afirmación freudiana hace estallar la dualidad establecida en 1920, en obra; conviene aclarar que eso no significa que el dualismo como tal desaparezca; aunque bien podría cambiar de naturaleza. Para explorar esa nueva naturaleza, es necesario volver a la raíz del *Proyecto* del 95, ya que el primer principio que allí aparece es el de inercia, equiparable al *principio de nirvana* de Barbara Low[30] que Freud utiliza en *Más allá del principio de placer*. En los primeros pasajes del *Proyecto* hay también otra importante influencia, la del filósofo y psicólogo Gustav Fechner. La idea de una pulsión de muerte anterior a la vida recuerda uno de los libros, de tono místico, que Fechner publicaba bajo el pseudónimo de Dr. Mises. Se trata de *Vier Paradoxa*[31], donde afirma que la destrucción es un principio superior a la creación; pues en el comienzo estaba la destrucción, que después comenzó a destruirse a sí misma, y así apareció la creación[32].

29 Cf. SCHOLEM, Gershom, "Creación de la nada y autolimitación de Dios", en Scholem, Gershom, *Conceptos básicos del judaísmo*, traducción de José Luis Barbero (Editorial Trotta, Madrid, 1998)

30 Psicoanalista inglesa, analizante de Hanns Sachs y miembro fundadora de la Sociedad Psicoanalítica Británica.

31 G.T. FECHNER "Vier Paradoxa" en *Kleine Schfiften von Dr Mises* (Leipzig, Breitkoff y Härtel, 1875).

32 Véase ELLENBERGER, Henry, *El descubrimiento del inconsciente*, traducción de Pedro López Onega (Editorial Gredos, Madrid, 1976), pág. 596.

Marie Bonaparte y el ángel

De todas las mujeres que poblaron el nuevo continente descubierto por Freud, ninguna tuvo con él una relación tan profunda

como Marie Bonaparte[33]. Ambos compartían la fascinación por el continente oscuro y por la muerte en sus diversas representaciones. Por último, el análisis de Marie fue un combate militar en toda regla. Y mucho más equilibrado de lo que podría parecer a primera vista: es cierto, Freud era un estratega militar como su ídolo, Aníbal; pero ella era descendiente directa del Gran Corso y su *grandeur*[34].

33 Hay una excelente biografía de Célia Bertin con prólogo de Elizabeth Roudinesco. BERTIN, Célia, *Marie Bonaparte*, traducción de Javier Albiñana (Tusquets editores, Barcelona, 2013).

Freud encontró en Marie una hija inteligente y apasionada y quizá también una reencarnación de Perséfone-Kore; hay que recordar que las cenizas de Freud y de su mujer, en el cementerio Golders Green de Londres, reposan en una urna griega de 2.300 años de antigüedad, regalo de Marie Bonaparte.

34 Cf. El delicioso relato que Alix Lemel imagina de ese análisis. LEMEL, Alix, *Les 200 clitoris de Marie Bonaparte* (Arthème Fayard, Paris, 2013).

El fin se acercaba a pasos acelerados. A mediados de junio Freud le escribió a Marie la que sería su última carta:

> "Londres, 16 - VI – 1939, 20, Maresfield Gardens, N.W. Mi querida Marie:
>
> Anteayer estuve a punto de escribirle una larga carta de condolencia por la muerte de nuestra vieja Tattou y para decirle que en su próxima visita escucharía con mucho interés cuanto quisiera contar sobre sus nuevos escritos, y agregaría de vez en cuando una palabra, cuando creyese que podía servir como complemento. Las dos noches que siguieron volvieron a destruir cruelmente mis esperanzas. El radio ha comenzado a roer otra vez, provocando dolores y manifestaciones tóxicas y mi mundo ha vuelto a ser lo que era anteriormente: una pequeña isla de dolor que flota en un océano de indiferencia.
>
> Finzi continúa asegurando que está satisfecho. Su respuesta ante mi última queja fue: «A la larga, usted también se sentirá satisfecho». De este modo me induce, a medias contra mi voluntad, a abrigar esperanzas y, entre tanto, a seguir sufriendo.
>
> Me enteré que ya se han vendido mil ochocientos ejemplares de *Moisés y la religión monoteísta*. Muy cordialmente y, con «cálidos climas y deseos» en tanto permanezca a la orilla del mar.
>
> Suyo,
> Freud"[35]

La carta describe de modo poderoso y descarnado una agonía: "una pequeña isla de dolor que flota en un océano de indiferencia". Es, además, un pedido urgente de amparo, expresado con el hermoso y clásico estilo de Freud: "con «cálidos climas y deseos»

35 CAPARRÓS, Nicolás, *Correspondencia de Freud* (Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2002). Carta 3690, tomo V, pág. 539.

en tanto permanezca a la orilla del mar", como si dijera: por favor, deje la calidez del mar y del deseo, y venga usted antes que la fría noche me envuelva con su majestad sombría.

Marie acudió a Londres donde permaneció desde el 30 de julio al 6 de agosto. Cuando llegó el momento de despedirse, se sentó al borde del lecho y contempló el rostro sufriente donde ya el Ángel se reflejaba en los ojos velados que se apagaban.

Es imposible, claro está, saber lo que ella le dijo en ese momento, que ambos sabían que sería el último. Pero cabe imaginar las palabras de Marie. Cabe imaginar que volviese sobre la pregunta por el deseo de la mujer, que confesase que había estado a punto de aceptar que la pregunta por ese deseo era como preguntarse por el origen del universo. Cabe imaginar que entonces le dijo a Freud que recorriendo al azar su correspondencia con Fliess, había atraído su atención un párrafo de la carta en la que el maestro confesaba su fatiga y que en ese párrafo residía la clave apenas esbozada a la pregunta nunca satisfecha:

> "Estoy totalmente agotado por el trabajo y por cuanto con él se relaciona, germina, atrae y amenaza... Los grandes problemas aún siguen irresueltos. Todo se mueve y asoma; es un verdadero infierno intelectual, con un estrato surgiendo tras otro y cubriéndose mutuamente; en el núcleo más tenebroso se alcanza a vislumbrar el contorno de Lucifer-Amor". [36]

36 Carta del 10 de julio de 1900. La cita, en este caso, está tomada de la traducción de Ludovico Rosenthal en FREUD, Sigmund, *Obras completas*, Santiago Rueda, tomo XXII.

Entre la imagen luciferina y la pregunta por el deseo femenino hay un vínculo sutil, porque en la nebulosa de ese "infierno intelectual" que describe Freud en su carta, confluyen la bisexualidad, la diferencia de los sexos y el enigma de una pulsión de muerte anterior a la vida. Podemos conjeturar entonces que para dar respuesta a la célebre pregunta que él le hizo a Marie–*¿Was will das Weib?* (¿qué quiere la mujer?)– hay que contestar primero otra: *¿Was will das Lilith, das uns bewohnt?* (¿Qué quiere esa Lilith que nos habita?).

La muerte del hijo

FERNANDO OJEA
Sociedad Fenomenológica Española

The Death of the Son

Abstract
The following document is a philosophical reflection about the situation of absolutely extreme feeling of paine when a son is dead. The final target is showing the possibility of renewing with the memory the son´s life and leading the hope behind the lost existence. The treatment selected should be phenomenological-descriptive instead of some theoritecal construction (psychoanalitical in particular) thay could also be releval.

Key words: Born. Suirvival.Memory. Identity. Hope.

Resumen
Lo que sigue es un intento de reflexión filosófica sobre uno de los contextos más extremos de duelo ante la pérdida irremediable de un ser querido: la muerte del hijo. El objetivo es mostrar, a partir de la inmediata anti-naturalidad de esa muerte, la posibilidad de re-crear mediante la memoria la presencia del descendiente y hacer fecunda la esperanza que ha latido bajo su existencia ya desaparecida. El tratamiento a seguir se aparta deliberadamente de cualquier otro enfoque que no sea el descriptivo (fenomenológico), como el de determinadas contrucciones teóricas -en particular la psicoanalítica- que puedan tener sin embargo, desde su singular perspectiva, un señalado interés.

Palabras clave: Nacimiento. Sobreviviente. Memoria. Rasgo. Esperanza.

ISSN. 1137-4802. pp. 21-32

La trascendencia del hijo

Al padre corresponde, en la relación verdadera con el hijo, *replegar* su iniciativa para que aquél afirme la propia, y *exponer* el desarrollo de sus posibilidades al cuestionamiento del hijo para que éste, acogiendo los estímulos más eficaces de ese desarrollo, protagonice su imprevisible transformación apropiándose así de una herencia. En relación con la primera actitud señalada –el sacrificio o repliegue de la iniciativa paterna– el hijo se dispone a abandonar toda ciega adherencia a la misma; pero, a la vez que ejerce ese inevitable abandono, *retorna* al padre con la capacidad

única de totalizarlo y así relativizarlo, remitiéndole a su más propia finitud. En relación con la segunda, a la vez que cuestionar el desarrollo de su porvenir *desafía* a la existencia paterna a alzarse una vez más en el horizonte de posibilidades que le es propio.

El hijo trasciende al padre en el sentido específico de sobrevivirlo. Con ello queremos significar que es quien aparece y desarrolla su existencia "después" de haber tenido ya lugar –aunque no necesariamente hasta el fin– la del progenitor. No se trata, por lo tanto, de una pura secuencia temporal, de una posterioridad en el orden cronológico. Con el nuevo nacido (el hijo) aparece un acontecimiento inédito, es decir, una existencia que nunca antes había tenido lugar. Ello implica su absoluta alteridad respecto de toda existencia ya nacida y hasta entonces vigente: en particular, respecto de la existencia paterna y del sentido desarollado por ella.

El padre, sin duda, no sólo ha tenido a su vez su antecedente (progenitor) sino que ha compartido y comparte con sus coetáneos un sentido en el seno del cual las diferencias con el propio le han trascendido a su manera e influido en su despliegue; pero ello ha tenido lugar en un mismo escenario de sentido compartido. Cuando nace el hijo *es este mismo escenario el que aparece súbitamente trascendido* con la fundación de una nueva iniciativa en el dominio del sentido, y, con ello, de un del todo imprevisible decurso porvenir del mismo. A esta singular alteridad es a lo que llamamos la trascendencia propia del hijo respecto del progenitor.

Y es desde esta altura propia de lo inédito, desde este nuevo –y por lo tanto incomparable– comienzo y eventual promoción imprevisible del sentido, como el hijo aparece situado *fuera* de la existencia paterna, haciendo posible, por vez primera, su decisiva totalización; con otras palabras: experimentándola y en consecuencia alcanzándola desde una absoluta alteridad. Ninguna otra alteridad que hubiese tenido antes lugar en el mismo escenario de sentido, ninguna otra diferencia en relación con la singularidad paterna que haya inquietado de la manera que fuere su devenir –por más provocadora que se hubiese presentado– habría sido comparable con el desbordamiento que trasciende al padre tras el nacimiento del hijo –sien-

do éste último, en consecuencia, capaz de situarse rigurosamente más allá de sus límites y desalojarle de su soberano protagonismo en el horizonte.

Esta trascendencia es, decimos, la del *sobreviviente que tiene lugar más allá de todo sentido hasta aquí sostenido y desarrollado*; hijo es el que sobrevive al padre: no –insistamos en ello– en un orden puramente temporal, sino en el contexto decisivo de la aparición en el sentido de un imprevisible comienzo de pronóstico a la vez imprevisible.

La totalización –operada por vez primera por el hijo– sobre la existencia paterna implica simultáneamente –según ya hemos señalado– una relativización de la misma. Relativo es lo que aparece, más allá de la pura referencia identitaria consigo, en referencia a lo otro que sí. La iniciativa paterna no ha podido ser alcanzada, hasta el momento del nacimiento del hijo, por nada que hubiese podido alzarla en vilo y situarla *en su totalidad* en relación con la *alteridad de otra iniciativa inédita*. La única alteridad experimentada por el progenitor (hasta el momento de serlo) no ha podido consistir más que en diferencias sin cesar absorbidas en el seno de un común contexto de sentido que nunca ha dejado *a la vez* de protagonizar –entregándole, así, su propia iniciativa como un "dato absoluto". Pero he aquí que aparece un sorprendente comienzo *paradójicamente brotado del padre mismo*, una nueva iniciativa capaz de sobrevolar por encima de todas las anteriores situando, en consecuencia, toda fundación y promoción habida del sentido en relación a ella. La aparición del hijo es así, para el padre, una desconcertante intromisión que hace estallar todo el soberano protagonismo de su existencia anterior –ya sea aislada como compartida. Mas ello trae consigo, hemos visto, un beneficio único para el progenitor: la remisión a su propia finitud, y, en consecuencia, la posibilidad única de reconocerse a la vez como inédito nacido.

Hemos insistido ante todo en la característica de la iniciativa paterna y, con ello, señalado la brusca modificación, en el padre, de su propio ser-comienzo a raíz del inédito surgimiento del descendiente en la trascendencia. La segunda característica, es decir, el ser no sólo un imprevisible comienzo sino a la vez comienzo de lo imprevisible, constituye la anticipación del descendiente más allá de las posibilidades ya desarrolladas por el progenitor y la consecuente acogida de sus

limitaciones como eficaces estimulos para transformarlas en un inédito cumplimiento. El padre se encuentra aquí, de esta manera, con una inédita alteración de su sentido: sentido que ahora sólo ha de tener lugar resignificándose de manera imprevisible en y por el devenir de la existencia del hijo en la trascendencia.

Situación del padre ante el hijo muerto

Pero he aquí que se produce la muerte del hijo. Ante su desconcertante desaparición –y refiriéndonos, ahora, al caso de la eventual correspondencia verdadera que éste hubiese tenido con su progenitor– el padre ve abortada tanto la expectativa despertada por la totalización y relativización de su iniciativa –simultánea al haberse realizado el abandono del hijo para afirmar su propia singularidad– como el ver acogido y transformado su sentido en calidad de herencia. Desde ya, no podría caerse en la simpleza de afirmar que el progenitor habría retornado entonces al estado *previo* a la existencia de su paternidad. Lo que ahora le ocurrre no es el no ser padre, sino el ser precisamente padre de su hijo muerto. ¿Cómo aprehender la inevitable modificación de las relaciones entre padre e hijo que habría de tener lugar en esta extrema circunstancia?

Situémonos con afán descriptivo en su escenario. El padre, en vida del hijo, se nos aparece a la vez como padre y nacido; y padre justo por ser nacido. En tanto que nacido se había constituido ya en una nueva trascendencia que en su momento hubo de abrir repentinamente la discontinuidad con su propio progenitor. Pero he aquí que al constituírse en nacido-padre su trascendencia pasa a ser trascendida por la desbordante aparición inédita del Otro.Veamos pues, enseguida, tras producirse la inesperada muerte de este último, las consecuencias en el progenitor de la desaparición de esa capacidad hasta hace poco vigente de obrar el hijo sobre él. Ello nos ayudará a comprender la singular relación que no deja –paradójicamente– de *nacer* ahora entre ambos.

El abismo abierto por el padre para dar lugar a la nueva iniciativa halla, de pronto, concluida su "consecuencia natural"; la nueva iniciativa surgida ha cesado –el hijo ha muerto. Esta conclusividad implica, más allá de toda empírica perspectiva cronológica –referida a una habida "tenencia" y a su "pérdida" posterior– una transformación esencial. Ella reobrará señaladamente sobre la iniciativa (paterna) que le había dado origen: la desaparición inesperada del hijo dejará una ausencia activa que

remitirá a la iniciativa del padre conmoviéndola de manera incomparable: rermitirá a la iniciativa de un progenitor en duelo estrellándose contra sí misma en una inédita soledad. Intentemos verlo más de cerca.

El abandono, por parte del hijo (para la afirmación de su propia singularidad) ya no se encuentra en proceso de ejecución: ha cesado mediante otro brutal abandono imprevisto forzando al padre a vivir la irreversible clausura del primero. El padre no es ya quien está "siendo abandonado" sino –ahora– quien, cancelado ese abandono activo por el acontecimiento inesperado que es su pura desaparición (trascendida la transitividad del primer abandono viviviente por la desaparición definitiva del mismo) permanece fijado a una desconcertante ausencia que descalifica el repliegue inicial del progenitor invirtiéndolo: condenándolo a obrar, entonces, en soledad sobre su propia iniciativa a partir del inédito repliegue estremecedor con que ha tenido lugar la del hijo. Por encima de la pasada totalización y relativización que había sufrido, esa primera remisión a su finitud *se duplica* entonces re-surgiendo desde la iniciativa ya finalizada del hijo que, habiéndose replegado definitivamente con su muerte, convierte al padre en hijo a la vez: "monstruoso" hijo de sí mismo tras haber devenido contra toda previsión sobreviviente (y en este sentido hijo también) de su propio hijo. Detengámonos aún en ello.

Decimos que tras la muerte del hijo el padre se convierte paradójicamente en hijo de su propio hijo: es la sorda conclusividad de la iniciativa de éste, destinada anteriormente a liberarse de la paterna, lo que ahora se repliega irremediablemente liberando la extrema soledad donde el padre deberá redescubrir su propia afirmación carente ya de toda viva trascendencia. El progenitor, en efecto, debe seguir viviendo: la vigencia de su protagonismo sobre el decurso de sus posibilidades resulta inevitable. Debe, en consecuencia, operar desde y con su propia iniciativa nacida. A esta iniciativa le cabrán, en paralelo, las dos alternativas que en su momento habían correspondido al hijo: la de adherir ciegamente a la –acaso avasalladora– iniciativa del hijo, es decir, dejar sustituir la propia iniciativa por la del desaparecido, o bien re-surgir afirmando su irreductible singularidad más allá del brutal repliegue conclusivo de la del hijo muerto. Mas –en el segundo caso– sin contrapartida alguna: aquí el padre no podrá

totalizar ni relativizar la iniciativa de su hijo convertido súbitamente en padre: habría llegado tarde; esa iniciativa ha concluido de una vez para siempre al margen de todo concurso paterno. En consecuencia, la eventual afirmación desconcertante de la iniciativa paterna tras la muerte del hijo no puede apoyarse en ningún género de "abandono" que remitiese a un puerto activamente dejado atrás; no hay puerto alguno del que haya de despegar ese distanciamiento, sólo un absoluto extravío disparado desde la más pura ausencia del descendiente.

De esta manera, el padre sólo se encuentra inauguralmente a sí mismo, de cara a su propia afirmación eventual, con el abismo de la más extrema y desolada ausencia. ¿Pero no constituye esto, acaso, el ser un nuevo comienzo uno de los momentos esenciales del propio nacer? ¿No ocurrirá entonces que al padre no ha de caberle, aquí, sino actualizar más decisivamente que nunca su propio nacimiento? Considerémoslo.

En tanto nuevo comienzo o inédita iniciativa, el nacido aparece en el mundo como imprevista inauguración que ha de hacerse cargo del sentido. Ahora bien, esta remisión a la propia iniciativa –por la que retornamos sin cesar a nuestra incomparable singularidad– aparece, es verdad, sobre un abismo sin fondo. Pero esta aparición inaugural, sin embargo, sólo se gestiona –por decirlo así– *desde* la ausencia producida por el repliegue del progenitor que libera en el descendiente la afirmación de un nuevo comienzo. Ello resulta un acontecimiento esencial –y en consecuencia invariable– compartido por todos en calidad de nacidos. Inverso en su contenido resulta, en cambio, el peculiar acontecimiento de la muerte prematura de un hijo (prematura en el sentido de resultar el hijo *inesperadamente* –y así *antes* de todo "naturalmente" previsible tiempo– sobrevivido por su progenitor). En este caso, el proceso mediante el cual al padre le es dado aparecer como iniciativa inaugural alcanza, sin duda, un inquietante carácter *extremo*. Cualquier nacido existe y experimenta la retirada o repliegue de la iniciativa paterna abandonando la cual surge afirmando la propia. Pero en el caso de quien ha perdido a su hijo, en el caso del progenitor que se encuentra súbitamente forzado a sobrevivir a su descendiente, toda alteridad desde la cual se abriese una ausencia liberadora se pierde en el oscuro extravío abismal a partir del cual el padre debe, sin embargo, volver a comenzar. Porque se trata invariablemente de comenzar. Y de comenzar, ahora, ya no su hijo, sino el padre que había

dado origen a la inaugural afirmación de aquél. Aquí tiene lugar la paradójica convivencia de una extrema soledad y la inevitable insistencia de una iniciativa (la del hijo muerto) que no manifesta más que su desnuda desaparición. Y precisamente en ella, en esta ausencia de alteridad desde donde fuese posible una vez más emerger, *la existencia del progenitor es conmovida de manera señalada por la rigurosa verdad del nacimiento*: el haber surgido (y haber de continuar surgiendo) del puro abismo de que brota el ser-comienzo que le constituye. El padre se encuentra forzado a ser hijo de quien ha sido a la vez el suyo: es el vértigo de esta angustiante circularidad lo que no cesa de estremecer y atravesar la existencia del padre del hijo muerto. Padre de sí mismo. Hijo de la nada. He ahí los datos de la cuestión. Pero "hijo de la nada" es, en esencia, el propio nacer. El padre del hijo muerto resulta, en este sentido, concentrado testimonio extremo del nacer: ha alcanzado el límite decisivo de todo nacido; ya nada le queda por aprender para nacer –y para seguir naciendo sin cesar.

Correspondencia del padre con el hijo muerto

Continuemos interrogando: si en el ausente no se encuentra ya la viva relación de ningún vínculo recíproco ¿qué tipo de correspondencia le cabría, en calidad de sobreviviente, al progenitor con el hijo? ¿Sigue el primero, acaso, siendo efectivamente "padre" tras la muerte del hijo? Y si es así ¿de qué manera?

El padre se encuentra, aquí, con la muerte como punto de partida de su propia supervivencia: *pero, ahora, no sólo con la muerte del hijo, sino además con su propia muerte como padre*. Atenazado entre dos insistentes términos habrá de sobrevivir doblemente, entonces, al abismo *desde* donde se halla inevitablemente destinado a reencontrarse consigo como iniciativa inaugural de acuerdo con la que pone en marcha su existencia nacida. Veamos cómo.

El padre sobreviviente, al hallar al hijo remitido a su finitud –al haber cesado la existencia nacida de éste– se encuentra, en esta inesperada clausura que insiste desde su ausencia con el enigmático destello de un comienzo fijado de una vez en su conclusividad que *no cesa*, sin embargo, de ostentar desde la propia ausencia el ensimismado secreto de su iniciativa única. Este será uno de los momentos esenciales de la vigorosa presencia del hijo muerto en el decurso posterior de la vida paterna. Muda presencia estremecedora que asedia, más allá de su desaparición, con la

inatrapable insistencia de su irreductible iniciativa cesada de una vez. Destello cegador del sobrevivido que, liberándose con su muerte, cumple ahora el destino de insistir en la memoria del sobreviviente como porfiada fuente de esperanza: es decir, como lo que ha tenido irrefutablemente el soberano destino de nacer. De ser comienzo: comienzo único e incomparable mientras tenga vigencia el Otro también incomparable y único: el sobreviviente a su vez nacido y que no cesa de nacer. La muerte no cancela entonces el nacimiento, sino que es paradójicamente su más decisiva –y dolorosa– posibilidad de resurgimiento.

Pero el hijo no sólo se encontraba con la iniciativa paterna en el repliegue que hacía posible, bien el abandono para liberar su propia afirmación, bien la sustitución avasalladora que lo condenaría a la mera adherencia; también se encontraba con un sentido paterno ya desarrollado que, bien se exponía a sí mismo para su eventual cuestionamiento y transformación, bien proyectaba el sometimiento del eventual desarrollo de la existencia del hijo a no ser más que una pura prolongación de la propia. Sólo en el primer caso –es decir, en la sabia exposición del sentido paterno y la correspondiente acogida, por parte del descendiente, de los estímulos eficaces para llevar a cabo su propio porvenir– tendría lugar lo que llamamos el cultivo de una herencia.

Y bien, ahora el hijo ha muerto. En este caso el *legado* paterno no aparece ya desarrollándose activamente en él sino, en cambio, súbitamente detenido, clausurado sobre sí mismo. El padre aparece paradójicamente sobreviviendo al hijo que hubo de cultivar su herencia en el desarrollo de un ya cesado porvenir. Porvenir cancelado ahora, en consecuencia totalizable para el progenitor –mas sin asomar desde éste el menor gesto de exposición a cuestionamiento alguno, sólo en virtud del brutal acontecimiento de su muerte–, el padre se encuentra con la muda presencia *del legado de su propio legado concluido de una vez para siempre*. ¿Qué hacer frente a esta magnífica paradoja, la de estar destinado a ser heredero de su propia herencia cuyo desarrollo ha sido bruscamente interrumpido? ¿Le es dado al progenitor, acaso, proceder de manera análoga a como en su momento lo había hecho su propio hijo, recogiendo los estímulos eficaces para transformar imprevisiblemente sus propias posibilidades –estímulos supuestamente expuestos, ahora, ante el progenitor en duelo como un todo definitivamente clausurado? De ninguna manera. Más bien advertimos que la totalidad cerrada del sentido llevado a cabo por el hijo ya no se refiere al padre sobreviviente: remite en cambio a la capacidad anticipadora –al ser comienzo de lo imprevisible– del propio hijo como decisivo ori-

gen del cancelado desarrollo de su sentido y no manifiesta, con ello, sino el mudo abismo desde el que se había alzado su acto de nacimiento en el horizonte –abismo paradójicamente liberado tras su definitiva desaparición. Pero es precisamente "sobre" ese abismo como el progenitor deberá alzarse a su vez con su propia capacidad anticipadora retornando a sí mismo como fuente del legado que el hijo habría desarrollado hasta el fin.

El progenitor es un sobreviviente, y por lo mismo debe limitarse a proseguir. Es decir, a seguir naciendo. Pero tal cosa –seguir naciendo– sólo es posible si se lo hace efectivamente desde el abismo que abre el repliegue brutal del hijo desaparecido en la figura de su más decisiva conclusividad. Así, la memoria que ahora tendrá por objeto el concluido ser-comienzo y el concluido desarrollo de las posibilidades del hijo habrá de descender tanto a la iniciativa inédita como a la decisiva capacidad anticipadora de éste *que remitirá, a su vez, al propio comienzo paterno y con ello al de todo nacer como esperanzadora promesa de lo inédito*. ¿De qué manera? Intentaremos aclararlo para concluir.

La memoria paterna de la esperanza

Hemos afirmado, con relación a la correspondencia del padre respecto de la concluida iniciativa del hijo que esta última se manifiesta, absolutamente replegada sobre sí misma, como el más íntimo secreto de su naciente origen inaugural y, por lo tanto, como un acontecimiento de riqueza inagotable. Ahora bien: ¿qué quiere aquí decir su inagotabilidad? Y ¿a qué razón obedece? Para contestar a ello es conveniente hacer una distinción entre la iniciativa ya concluida del sobrevivido y el desarrollo –concluido también– de su sentido.

La primera es puro repliegue sobre sí misma; aparece herméticamente cerrada, sin lazos con el porvenir –de manera más decisiva aún, con el porvenir del sobreviviente. Sin duda, el haber iniciado el sobrevivido y el haber dado lugar así al desarrollo de determinadas posibilidades hasta su fin, tienden un puente hacia el futuro: esas posibilidades habidas, en efecto, han interrumpido inesperadamente su cumplimiento, pero su sentido

es susceptible de ser recogido y transformado por cualesquiera sobrevivientes. Sin embargo, de cara al padre en duelo, es decir, a la singularidad del fenómeno de haber sobrevivido al propio hijo, el desarrollo ya concluido de esa existencia *no hace aquí –ante todo– sino retroceder, más acá de cualesquiera episodios que hubiesen de acudir a la evocación paterna, a la iniciativa misma que les ha dado origen –y permanecer en ella*. De manera que lo que queda es una pura iniciativa muda en su absoluto repliegue. Pero ¿qué habría de "acoger", entonces, el padre a partir de la sorda oquedad de ese comienzo perdido?

Responderemos acudiendo a las siguientes remisiones en que se articula el proceso de la memoria: si bien el sobreviviente se encuentra ante todo, como hemos dicho, con el conjunto de la concluida existencia del ausente como *cese definitivo de la iniciativa singular* que la había sostenido, ello conducirá, a su vez, a *la pura posibilidad de comenzar* que no ha dejado tras ella de latir; para, finalmente, remitir a *la exigencia lanzada al progenitor en duelo* de re-afirmar la iniciativa que le es propia, de reanudar el comienzo inaugural –es decir, de continuar naciendo.

El inédito comienzo que constituye el nacer comienza *siempre por primera vez* –o es rigurosamente *inaugural*. Esto nos da su carácter único –no ha habido ni habrá otra iniciativa comparable a ella–, su más rigurosa singularidad. Esta singularidad sólo tiene efectivamente lugar mediante el "rasgo" que le confiere su consistencia. La evocación de su rasgo prescinde en principio de todo "qué" y sólo acoge un "cómo": es la manera propia que tiene cada cual de iniciar cada vez la tarea de existir, de comenzar incesantemente a nacer. En nada se parece el rasgo del comienzo de cada cual a la individuación de determinados géneros que pudiésemos determinar en su contenido como "caracterísiticas" objetivas de la iniciativa: el rasgo, en su singularidad, resulta sencillamente irreductible. Se nos hace presente, por ejemplo, cuando nos limitamos a decir de alguien al verlo actuar que es *precisamente* éste –y absolutamente ningún otro. Y he aquí que el padre sobreviviente, tras aparecérsele el cese de la existencia del hijo en su conjunto y ser inmediatamente puesto ante la pura capacidad de iniciar que habitaba en él, no habría de permanecer evocando tras el salto sobre el abismo de su desaparición éste o aquél episodio de su vida eventualmente manifiesto a todos; no: al padre le será dado evocar, en cambio, surgiendo del abismo de esa muerte, la figura incomparable que ha ido trazando el rasgo peculiar –el estilo propio– mediante el cual el sobrevivido había comenzado cada vez a ocuparse de sí mismo, de los demás y del mundo. Ese mundo no es ya ante todo el que compartimos y

cuyas características pudiesen fijarse representativamente como las de todo escenario "común"; el mundo aparece ahora, a los ojos del padre en duelo, como una indeterminada serie de episodios en movimiento absorbidos vertiginosamente por la fuerza centrípetra del irreductible comienzo que los había sostenido y alimentado y desde el cual el ausente pudo trazar su más peculiar devenir. La vivacidad del recuerdo en el progenitor se ve así arrastrada, mediante el rasgo propio de la iniciativa del hijo, desde el torbellino de figuras en que ésta ha ido cristalizando hasta la fuente original que las ha animado y que les confiere su definitiva singularidad.

Ahora podemos reproducir de manera acaso más completa la doble remisión que el padre experimenta ante la abismal ausencia del hijo: más allá de todo escenario objetivable, el progenitor aparece remitido desde el rasgo de la iniciativa del descendiente hacia su carácter único que se halla en el origen; se encuentra, así, con el nudo hecho de "iniciar" a que la dolorosa ausencia del desaparecido le conduce; pero, ahora, pudiendo liberar en él –como sobreviviente– la exigencia de re-afirmar a la vez el propio comienzo. Dicho de otra manera: *acogiendo (evocando) el rasgo el padre desciende –progresivamente– hasta el abismo de la más pura iniciativa del ausente que le pone de manifiesto, de esa manera, el inaplazable reclamo de volver a inagurar la propia.* Tras la muerte, todo alcanza, una vez más, su sentido en el nacer.

Preguntábamos hace poco por el carácter inagotable que la concluida iniciativa del hijo presenta para el sobreviviente. Ahora podemos mostrarlo como el carácter según el cual esa iniciativa, a través del rasgo con que se puso rigurosamente en marcha y se configuró su fuente original, remite al padre para la reafirmación en éste de la propia. Propia iniciativa que puede ahora volver de manera indefinida a la evocación del hijo ejecutando, *simultáneamente,* el renovado camino de retorrno a sí misma. El hijo ha muerto, ello constituye un hecho irreversible con el que el progenitor ha de contar el resto de su vida; pero esa muerte no hace otra cosa que hacerle regresar, al cabo, a sí mismo para afianzar el vigor de su propio comienzo como nacido. Y bien, esta circularidad muestra el carácter "inagotable" de la iniciativa del hijo ausente: la exposición del comienzo concluido se ofrece en forma de rasgo; su evocación es remitida a su indestructible carácter inaugural; carácter éste desde el cual el sobreviviente es remitido entonces a su propio comienzo: comienzo que ha de

verse forzado a buscar, una vez más, en la presencia del rasgo del hijo muerto sostenido por la memoria el descenso a la fuente misma del nacer.

La evocación en duelo del rasgo es capacidad de la memoria; su objeto es la esperanza. Esperanza escondida en el mudo comienzo del nacido ya muerto como inagotable promesa que se traslada y pasa a anidar en el ser-comienzo del padre –ese otro nacido– siendo, ahora, sostenida por éste como memoria de la esperanza. Esperanza del hijo que se hace fecunda en la del progenitor y que, como originario vigor desbordante del nacer, se halla destinada a constituirse por extensión en esperanza de todos. Es entonces cuando se manifiesta –actualizándose– la disposición de la piedad. La memoria del origen se convierte en veneración ante el carácter inagotable de su pura iniciativa, ahora más presente que nunca; y ella se dirige, con asombro maravillado, a la esperanza que brota como fruto inevitable de lo inaugural.

Pero si hemos insistido en la exposición de la concluida iniciativa del hijo ante el padre sobreviviente, hemos de señalar también la exposición de su ya devenido protagonismo ante el porvenir. Esta exposición no ha de concretarse –al igual que sucede con la iniciativa– en ningún contenido concreto (en ningún "qué") atendiendo al cual pudiesen describirse objetivamente las posibilidades desarrolladas del desaparecido. Su exposición ante la memoria del padre en duelo se presentará, en cambio, como el "rasgo" propio de la "orientación incomparable" que hubo de comprometerse en su desarrollo; y sólo descendiendo la memoria a través de ese rasgo es como ha de encontrar la verdadera fuente del mismo: es decir, la *pura anticipación* –pura esperanza, ahora– que la ha alimentado y que desafía al progenitor a re-inaugurar a su vez la propia.

La esperanza re-creada por esta memoria no ha de permanecer, en fin, en la existencia paterna como posesión exclusiva de un sujeto donde su luz habría de brillar, concluyendo con ello. La re-creada esperanza de la memoria que devuelve al padre el desafío de volver a inaugurar su existencia *da testimonio*, a la vez, de la fuente que alienta y sostiene la existencia de *todos*; es renovada proyección de la inalterable apertura que el nacer, desde la muerte –que le pertenece– prodiga indefinidamente al porvenir del nacer.

Melancolía

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA
Universidad Complutense de Madrid

Melancholia

Abstract
All stories are about events and acts, so to formulate the particular question about the nuclear act is a direct way to approach it. An event is not the same thing as an act, the first happens without requiring anybody's wishes, or any plan in which to inscribe oneself. On the contrary, the act, is an event protagonised by a subject who is inside a certain journey, inscribed in a particular action plan. What kind of act, then? Certainly, not the one that a wedding could bring about, but one which triggers the absolute annihilation. This paper tackles precisely the peculiar relationship between the first and the second, showing the wish to make emerging the phantasm that regulates the film's crazy destinies.

Key words: Act. Narrative Structure. Melancholia. Von Trier.

Resumen
Formular la pregunta por el acto nuclear de un relato es un modo directo de abordarlo, dado que toda relato lo es de sucesos y de actos. Y no es lo mismo un suceso que un acto. El primero sucede. Sin requerir voluntad de nadie, ni plan alguno en el que deba inscribirse. El acto, en cambio, es un suceso protagonizado por un sujeto dentro de determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción. ¿Qué acto, entonces? No ciertamente el que toda boda suscita, sino el que desencadena la aniquilación absoluta. Sobre la peculiar índole de la relación entre el primero y el segundo versa este trabajo, en la voluntad de hacer emerger el fantasma que rige los destinos locos del film.

Palabras clave: Acto. Estructura narrativa. Melancolía. Von Trier.

ISSN. 1137-4802. pp. 33-78

¿Qué acto?

¿Qué acto?

Formular esta pregunta es un modo directo de abordar una narración, dado que toda narración lo es de sucesos y de actos.

Ciertamente, no es lo mismo un suceso que un acto. El primero sucede. Sin requerir voluntad de nadie, ni plan alguno en el que deba inscribirse. El acto, en cambio, es un suceso protagonizado por un sujeto dentro de determinado trayecto, inscrito en determinado programa de acción.

De modo que si a propósito de toda narración cabe preguntarse cuál es su acto central, debe contarse con la posibilidad, de que no lo haya. Nos encontraremos, entonces, ante una narración débil, lábil, desestructurada.

Si lo hay, en cambio, nos encontraremos ante un relato que se estructurará, precisamente, sobre el anuncio, la demora y la final realización de ese acto.

Y bien, ¿cuál es aquí, en *Melancholia*, el acto?

Pero, antes de responder a ello, y para que esa respuesta encuentre su contexto necesario, conviene formular otras dos preguntas que vienen obligadas por las peculiaridades del texto que nos convoca.

Trípode

La primera es relativa al modo como se comporta la cámara de von Trier en el film.

Dado que éste, frente a lo que es habitual en la mayor parte de los trabajos recientes del cineasta, no está totalmente rodado con cámara en mano.

Así, la cámara está absolutamente estática sobre su trípode en toda su larga y cautivante obertura:

Nada menos que 16 planos seguidos y un total de 8 largos minutos sin que la cámara se mueva lo más mínimo.

Y también hay trípode en el plano final, que es, sin embargo, el de la máxima violencia y destrucción imaginable para nuestra especie:

Ciertamente, no es una novedad que von Trier se salta las normas del movimiento dogma. Pero la cuestión no es esa. La pregunta que nos interesa es: ¿por qué lo hace cuando lo hace? ¿Por qué esa cámara que se mueve constante y frenéticamente queda, de pronto, parada, absolutamente estática? ¿Y por qué, sin embargo, en los otros momentos, se mueve de manera incesante?

La boda y el fin del mundo

Y la segunda pregunta, no menos obligada dadas las peculiaridades del film, es:

¿Qué relación tiene la primera con la segunda parte de *Melancholia*, más allá de que el acento pase de una a otra de las dos hermanas que protagonizan el film?

Lo que puede ser formulado, también, así:

¿Cómo se engranan, qué relación existe entre ese banquete de boda y el fin del mundo provocado por la colisión de la Tierra con ese gigantesco planeta llamado Melancolía?

La cámara

Comencemos por la primera cuestión.

¿Por qué la cámara de von Trier se mueve incesantemente?

Pero no tratemos de dar a priori una respuesta abstracta a esta cuestión; ensayemos a buscarla en lo concreto de los desplazamientos de esa cámara a lo largo del film. Por ejemplo aquí:

El primer dato notable es que es ésta una cámara que tiene serias dificultades para enfocar.

Lo logra a veces, pero eso no suele durar mucho tiempo.

Y no es menor su dificultad de componer:

Como si dudara dónde debiera encontrar el centro de interés.

Por eso incluso cuando escoge un objeto –en este caso el obligado de la pareja de recién casados–, no consigue fijarse en él,

y por ello no cesa de bambolearse en torno a ellos, como si estuviera mareada.

Y, así, siempre nerviosa, salta continuamente de un lado a otro,

siempre insegura de dónde localizar el que debiera ser el centro de su atención.

Y sus saltos en el espacio son también saltos en el tiempo:

Fijémonos, por ejemplo, en la posición en la que se encuentran en este momento la novia y el invitado calvo situado en escorzo a la izquierda del plano y que aplaude a los novios cuando entran en el salón del banquete:

Sigue un contraplano de los invitados que les reciben y desde allí la cámara barre hacia la izquierda para reencontrar a los novios entrando –de nuevo– en la sala:

Obviamente, no hay raccord posicional entre el primero y el último plano de la serie:

Como si se hubiera producido un pequeño salto atrás, como si la novia hubiera entrado dos veces.

Pero los saltos pueden ser, igualmente, hacia adelante, y ello sin que haya ninguna elipsis sustantiva, sólo una suerte de sucio desorden temporal.

Así, al plano de Michael inclinándose y besando a una invitada mientras que Justine permanece de pie, sigue, por corte directo, otro, desde la misma posición de cámara, en el que Michael está terminando de enderezarse y, Justine, en cambio, terminando de inclinarse para besar a esa misma invitada:

Como ven, la respuesta viene por sí sola.

En el mundo de Lars von Trier nada es sólido ni seguro, en él todo es incierto e inestable.

Y potencialmente violento.

Esto, por lo que se refiere al plano del enunciado, a los universos narrados en los films de von Trier. Porque si nos preguntamos a continuación por el plano de la enunciación, parece obligado decir que la cámara de von Trier traduce con sus incesantes movimientos algo más que desazón o inestabilidad: se trata ni más ni menos que de la más acerada angustia.

Su cámara rezuma angustia por todos sus poros:

Una angustia que invade inevitablemente a sus actores por la vía de un acoso físico, corporal, que, es justo decirlo, logra arrancar de ellos espléndidas interpretaciones.

Y, sin embargo, esa angustia en nada resta precisión a sus enunciados visuales. Vean un nítido ejemplo, referente a la afilada mirada de Justine, cuyo brillo metálico contrasta tanto con su dulce voz como con la tarta de boda que corta:

No es posible dudar que una violencia extrema es anotada en esos ojos-cuchillo que conducen la mano de su novio:

Sillas vacías

Si no la hemos resuelto todavía, al menos algo hemos avanzado por lo que se refiere a nuestra segunda cuestión.

Ocupémonos ahora un poco de la tercera.

Tomemos, para ello, dos planos, uno de la primera mitad y otro de la segunda:

Resulta evidente que existe una determinada relación entre ellos, pues hay, en ambos, una silla vacía que, además, se encuentra en cada caso, y a pesar de la constante inestabilidad de la cámara de von Trier, en el centro neto del plano.

Esas sillas vacías poseen, por lo demás, una neta relación de reversibilidad: la primera está de frente, mientras que la segunda, en cambio, nos da la espalda.

La primera silla es la de la novia, Justine, y se encuentra por eso flanqueada por su esposo, Michael, y por John, el esposo de su hermana Claire. La segunda, en cambio, es la de John, el marido de Claire, y solo tiene a su lado el trípode de su telescopio.

Podríamos formularlo así: siempre hay una pieza que falta en el engranaje de las cosas y en las ceremonias de los hombres.

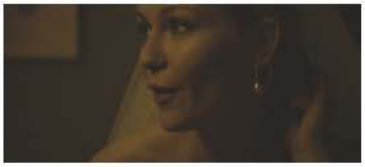
Y ciertamente, en un caso es la novia la que falta de su sitio –¿pero no es la novia la protagonista absoluta de la ceremonia de toda boda?–: yace desnuda en su bañera, con sólo su velo de novia, sumida en una de sus habituales depresiones.

En el segundo caso es el padre de familia el que falta del suyo, precisamente cuando la catástrofe que se avecina lo torna más necesario en el que debiera ser su papel de tal. Y así, yace definitivamente en la cuadra

de los caballos, una vez que se ha suicidado con los barbitúricos que en su momento quiso evitar que usara su esposa.

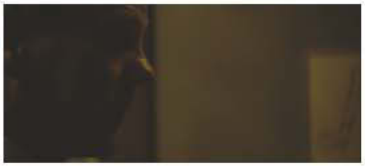
El asunto es que, en uno y otro caso, uno y otro personaje ha salido huyendo. Justine de la celebración de su propia boda –¿cómo no ver la desolación en el rostro de su novio?–; John de su responsabilidad paterna.

Y la proximidad entre ambas ausencias es, si lo piensan bien, aún mayor. Pues si Justine ha huido es porque no soportaba por más tiempo el discurso que, como novia, le estaba siendo obligado recitar:

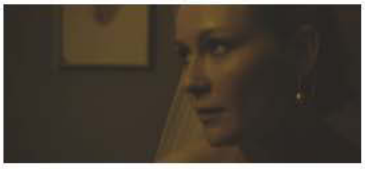


Justine: *Ojalá creas que está bien aprovechado* [el dinero gastado en la boda].

John: *Bueno, depende de si hacemos un trato.*

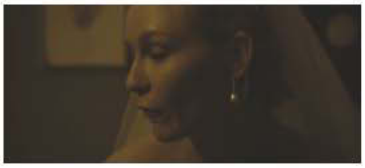


Justine: *¿Un trato?*



John: *Sí, un trato.*

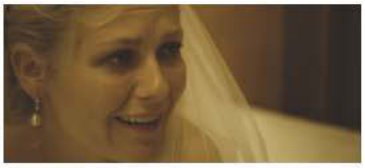
John: *Que seas feliz.*



Justine: *Sí, claro, trato hecho.*

Padre de Justine: *¿Eres feliz?*

Justine: *Sí.*



Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*

John, a su vez, ha huido porque es incapaz de soportar, ahora que ya finalmente sabe, el discurso tranquilizador que, como padre conocedor del buen orden de los movimientos de las estrellas, había venido recitando hasta aquí.

Claire: *Pero ¿y si los científicos se han equivocado y...?*

John: *No se han equivocado.*

Claire: *¿Me lo prometes?*
John: *Claro que sí.*

John: *Te lo prometo.*
Claire: *De acuerdo.*

De modo que ambos, tanto Justine como John, se sienten impostores.

Mas hay, con todo, una notable diferencia entre ellos.

Pues Justine lo ha intentado –ha intentado casarse–, pero nunca ha creído realmente en lo que intentaba.

John, en cambio, creía profundamente en su tarea paterna, y su suicidio es el efecto del pánico que sigue al derrumbe de sus creencias.

Y así, incluso desnuda y deprimida, Justine, en la bañera, es más novia que nunca, sólo que una novia para la que no hay novio alguno a su altura.

John, en cambio, en su derrumbe, ya no es ese *pater familias* capaz de calmar a su esposa con sus promesas, y por eso, en su suicidio, la cámara lo muestra degradado a la condición del animal, muerto en el establo.

Ahora bien, este señalamiento, ¿no debería recordarnos que la degradación del padre es uno de los presupuestos iniciales del film?

¿Acaso John, el padre, no ha muerto como un animal en el establo de ese otro animal que es Abraham?

Justine: *Debemos ir al establo a saludar a Abraham.*

Claire: *Ni hablar.*
Justine: *Si.*
Michael: *¿Quién es Abraham?*

¿Quién es Abraham?, pregunta el novio. Pues bien, se mire como se mire, Abraham es el nombre del patriarca bíblico por antonomasia. Pero es también el nombre del caballo de Justine.

Justine: *Abraham.*

Justine: *Me he casado.*

Justine: *Ahora, Michael es mi marido.*

Justine presenta su marido a su caballo Abraham, no dudando ponerles a ambos en un plano de igualdad:

Justine: *Seguro que os caéis bien.*

y el bueno de Michael acepta su posición,

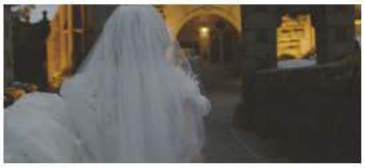
Michael: *Encantado.*

a la que Justine no duda poner nombre:

Justine: *Soy su ama.*

Justine: *Solo yo puedo montarlo.*

¿No les parece que hay algo en extremo inquietante en esta dulce novia que no cesa de desplazarse como flotando por todos los espacios de la gran mansión en la que se celebra su boda?



Algo amenazante.

Algo que hace de ella una suerte de valkiria.

Y parece obligado reconocer que hay, en von Trier, una inconfundible fascinación por el vestido de novia.

Y está, también, ciertamente, la sugerencia de que cierta bruja habita a la mujer que lo viste.

Algo tan oscuro como blanco.

Y fantasmal.

Y, ciertamente, dotado de una fuerza extraordinaria:

Trípode

Pero dejemos por un momento a la novia, para retornar al padre derrumbado.

Insistamos en ello: es un trípode lo que se encuentra al lado de la butaca vacía del padre que ha huido.

¿Tendrá alguna relación entonces esa patética caída del padre con la notoria ausencia de trípode que da al cine de von Trier su constante inestabilidad tanto como su movimiento, a la vez angustiado y frenético? ¿Se deberá a ello su incapacidad de encontrar el justo lugar, la vía para localizar el sentido y fijar la mirada en su universo?

Lo notable es que existen en *Melancholia* unos cuantos planos más rodados con trípode que esos que ya hemos localizado en la obertura y en el desenlace del film.

Son, en todos los casos, planos del planeta Melancolía. Pero no son ni mucho menos todos los planos del planeta, pues hay muchos que lo muestran con cámara en mano. Así éste:

Éste:

Éste:

Merece la pena repasarlos todos, no sólo por su indiscutible belleza,

sino porque ello permite refrescar esa experiencia mayor del film que es la de ver cómo Melancolía se aproxima.

El movimiento de la cámara en mano, en ellos, transmite oportunamente el íntimo malestar que es la otra cara de esa belleza.

Ahora bien, ¿cuáles son entonces esos en los que la cámara no se mueve?

En primer lugar, aquellos en los que el planeta es contemplado a través del telescopio del padre.

Así el que sigue a éste:

Y el que sigue a éste otro:

Parece razonable, pues ¿acaso el telescopio no se encuentra colocado sobre un sólido trípode?

Precisamente, el trípode, como les digo, del padre.

El problema es que, a partir de cierto momento, el padre se suicida, el planeta sigue avanzando y ya nadie mira por el telescopio nunca más.

Pero sucede que hay todavía dos casos más, en los que, habiendo mirada directa al planeta, es decir, sin mediación alguna del telescopio y su trípode, el planeta nos es mostrado en ausencia absoluta del vaivén característico de la cámara en mano.

El primero responde a la mirada de Justine:

La cámara está ahora absolutamente estática, a pesar de que Justine la mira directamente, sin la mediación de trípode alguno.

Y anoten este otro dato no menos llamativo: sin embargo, la cámara que mira a Justine no deja de bambolearse.

Pero como es evidente que Justine ha alcanzado la serenidad, el plano subjetivo que nos devuelve su mirada es de una estabilidad total, de modo que no conoce otro movimiento que el de la incesante aproximación del planeta.

No hay duda de que esa serenidad tiene que ver con una especial intimidad entre ella y el planeta que aúna la belleza extrema y la extrema destrucción.

El otro caso es curiosamente inverso. Corresponde a la mirada de Claire, y se produce cuando ésta descubre la verdad sobre el acercamiento irreversible del planeta, lo que la conduce, por oposición a lo que con Justine sucede, a una nueva y más intensa crisis de angustia:

Se trata de la tercera vez que la vemos utilizando el sencillo medidor de distancia construido por John –tan sólo un alambre curvado circularmente y sujeto al extremo de un palo que permite visualizar las modificaciones del tamaño del planeta que traducen su progresiva aproximación.

Notablemente, en las dos veces anteriores en que habíamos visto a los personajes utilizar este instrumento, el plano había sido rodado con cámara en mano. Pero no ahora. Esta vez, en su lugar, un movimiento óptico –un zoom– traduce la enormidad del descubrimiento de Claire.

Basta fijarse en el árbol que asoma en la esquina inferior derecha del plano para comprobar que el zoom se ve acompañado por un reenfoque, pero que la cámara no se mueve de su posición lo más mínimo.

El movimiento de cámara, en cambio, retorna de inmediato en el contraplano de Claire invadida por su crisis de angustia:

La cámara parece perder pie con ella, en un movimiento inestable que bordea la náusea.

Y bien, de estas dos miradas al planeta tan opuestas –la de Justine y la de Claire– y sin embargo en ambos casos obtenidas con trípode, algo parece obligado deducir:

Que las dos hermanas son las dos caras de Lars von Trier en su enfrentamiento con el planeta Melancolía, dispuestas en una disociación en espejo en cuya bisagra el cineasta se inscribe en forma de niño.

Equilibrio y aniquilación

Recapitulemos.

Durante un tiempo, sólo el telescopio del padre permite fijar la imagen, anclar el punto de vista y –¿por qué no decirlo así?– mantener el planeta a distancia –a la distancia que el telescopio mismo hace posible con su presencia.

Pero es un hecho que el padre no resiste, que el telescopio cae, y que el planeta impone su avasalladora presencia.

Una presencia que, poco antes de la extinción absoluta del mundo, permite fijar la mirada. Sea con la complacida –y mórbida– entrega de Justine

o con la angustiada negación de Claire.

Pero el asunto sustantivo es que, siguiendo la senda que esa doble vía abre, llegado ese momento, la cámara encuentra su posición definitiva.

O en otros términos: en el umbral de la aniquilación absoluta, la cámara de von Trier encuentra su equilibrio definitivo.

¿Qué acto?

Volvamos ahora a nuestra tercera pregunta, la que versa sobre la relación, que tanto ha desconcertado a la crítica, entre la primera y la segunda parte del relato.

¿Cómo se engranan la boda y el fin del mundo?

Pues bien, sencillamente, por una relación de causa y efecto.

¿Cómo no recordar esos antiguos mitos, existentes en las más diversas culturas, que afirman que para que el día siga a la noche, tanto como para que la sucesión de las estaciones pueda producirse, resulta imprescindible la realización de ciertos ritos –pues de lo contrario nada se sucedería y todo se volvería imposible –es decir, llegaría el fin del mundo?

Pues bien, no es posible dudar que el rito matrimonial fracasa estrepitosamente en la primera mitad de *Melancholia* y que, por eso, adviene el fin del mundo.

Sin duda, una afirmación así puede, en principio, parecer desproporcionada, dado que se trata en un caso de una boda singular y, en el otro, del mundo en su totalidad. Pero sucede que, desde un punto de vista antropológico, esa desproporción o bien no existe o bien desaparece: pues los mitos hablan siempre, simultáneamente, del ser y de la comunidad.

En ellos la ontogénesis y la filogénesis se superponen: el comienzo de la vida del héroe es, a la vez, el comienzo de la civilización en su conjunto.

Lo mismo podemos decir desde un punto de vista psicoanalítico. En el inconsciente no hay diferencia alguna entre el mundo y el mundo del sujeto. Ni entre el origen del sujeto y el origen del mundo. Tampoco entre el fin del mundo y el fin del sujeto.

Si estas ideas resultan demasiado abstractas, nada mejor que *Melancholia* para concretarlas. Y la mejor vía para hacerlo estriba, precisamente, en retornar a nuestra primera pregunta: ¿Qué acto? ¿Cuál es el acto central de *Melancholia*?

Desde luego no el acto simbolizado por el ritual matrimonial, es decir, el acto sexual:

Justine: *Michael, dame un momento.*

Michael: *¿Cómo?*
Justine: *Dame un momento.*
Michael: *¿Cómo?*
Justine: *Por favor.*

Justine: *Dame un momento, por favor.*

Michael: *Si. Claro.*

Ciertamente, no se da el acto sexual convocado por el ritual matrimonial –sabemos que hay otro, pero extemporáneo a ese ritual– y en su lugar, lo que viene a sustituirlo es una extraña escena de humillación de Michael/Abraham por su ama.

Justine: *Ayúdame. La cremallera.*

Ella, sencillamente, no le soporta.

Y solo a duras penas contiene la manifestación del desprecio que siente por él.

Michael: *¿Estás bien?*

Michael: *Ya está.*

Ciertamente, *Melancholia* es, en esto, una película lacaniana.

No hay, en ella, relación sexual, no hay acto sexual, excepción hecha de su parodia perversa en la que, como ya hemos sugerido, Justine se nos descubre como una auténtica valquiria:

Las dos hermanas

Existe una estrecha reversibilidad entre ambas hermanas, que se manifiesta bien en las cuatro conversaciones que mantienen a lo largo del film, dos en la primera parte, y otras dos en la segunda.

En dos de ellas, se echan en cara sus respectivas imposturas.

Claire a Justine:

Claire: *Michael lleva toda la noche*

Claire: *intentando alcanzarte.*
No lo ha conseguido.
Justine: *No es verdad.*

Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*
Claire: *Nos mientes a todos.*

Y luego, en la segunda parte, Justine a Claire:

Claire: *Pasará de largo esta noche.*

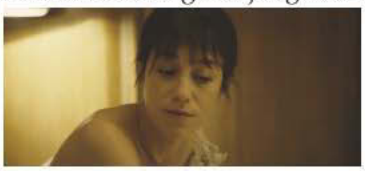
Claire: *John está muy tranquilo.*

Justine: *¿Y eso te tranquiliza?*

Claire: *Sí, claro. John estudia muchas cosas desde siempre.*

A la angustia de cada una

responde con dureza el gesto juzgador de la otra.



Y por cierto, la impostura, que coincide con la debilidad, se ve en cada caso juzgada desde la fuerza que detenta la otra en tanto que sabe de esa debilidad y la rechaza.

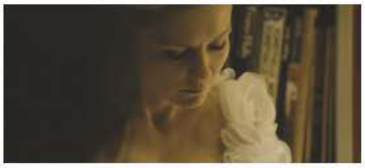
¿De dónde procede esa común estructura? Nos ayudarán a responder a ello las otras dos escenas que encuadran estas dos que acabamos de revisar, pues se trata de la primera y la última conversación entre las hermanas.

Y esta vez en los dos casos la fuerza y el rechazo emergen en primer término en la relación de estas dos mujeres que sin embargo se aman.

Esta es la primera:

Claire: *Escúchame. Acordamos que no montarías un número esta noche.*

Justine: *No queremos números.*
Claire: *No, no queremos.*



Justine: *No.*

Claire: *Mírame cuando te hablo.*

Justine: *No he hecho nada.*

Claire: *Sabes a qué me refiero.*

Y ésta es la última:

Claire: *Quiero que estemos juntas cuando ocurra.*

En ella el brillo mate de Justine ha oscurecido absolutamente a Claire.

Claire: *Quizá fuera, en la terraza.* (...)

Claire: *Ayúdame, Justine.*

La Claire que organizó el ritual de boda fracasado de Justine suplica ahora a su hermana un ritual con el que afrontar el fin del mundo.

Claire: *Quiero hacer esto bien.*

Justine: *Deberás*

Justine: *darte prisa.*
Claire: *Una copa de vino juntas,*

Claire: *quizá.*
Justine: *¿Quieres que tome una copa en la terraza?*

Claire: *Si, ¿lo harás, hermana?*

Justine: *¿Y una canción? La Novena de Beethoven.*

Justine: *¿Algo así?*

Justine: *Incluso podríamos encender velas.*

Justine: *¿Quieres que nos reunamos en la terraza para cantar una canción y tomar una copa de vino? ¿Los tres?*

Claire: *Si. Eso me haría feliz.*

Justine: *¿Sabes qué me parece tu plan?*
Claire: *No.*

Claire: *Esperaba que te gustase.*

Justine: *Me parece una mierda.*

La madre

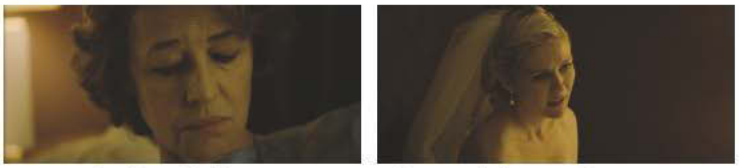
Como ven, llegado el momento, cada una trata a la otra como a una niña pequeña, pero no sólo eso: como a una niña pequeña a la que se desprecia.

Ahora bien, ¿cuál es la matriz de esa común estructura?

La respuesta cae de su propio peso, pues está en la letra misma de la pregunta: Se trata, precisamente, de la matriz. Quiero decir, de esa matriz radical que es la madre de ambas:

Justine: *Mamá. Estoy un poco asustada.*
Madre: *Un poco.*

Madre: *Yo estaría muerta de miedo en tu lugar.*



Justine: *No. Es otra cosa, yo... Tengo miedo, mamá.*

Justine: *Me cuesta andar bien.*

Madre: *Vaya, aún te tambaleas.*

Este especialmente desgarrado diálogo nos hace saber por qué se tambalea constantemente la cámara de von Trier.

Madre: *Tambaléate hasta la puerta.*

Madre: *Deja de soñar, Justine.*

Justine: *Tengo miedo.*
Madre: *Como todos, cariño.*

Madre: *Olvídalo. Lárgate de una vez.*

No hay duda del origen de la mueca de desprecio que comparten las dos hermanas:

Pero faltaríamos a la verdad si dijéramos que la proximidad a la madre es la misma en Claire y Justine.

Retornemos a la conversación final:

Claire: *Justine, por favor. Solo intento que sea agradable.*

Justine: *¿Agradable?*

Justine: *¿Qué tal si nos reunimos en el puto retrete?*

Fíjense en esa mirada fría, vacía, incapaz de la menor empatía.

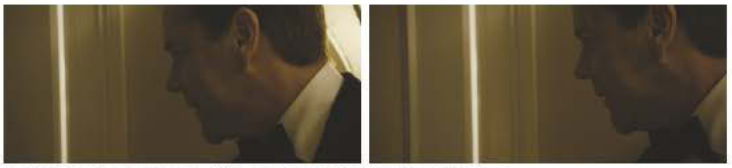
Como ven, ese espléndido director de actores que es Lars von Trier sabía exactamente lo que quería.

Y hay que añadir que, muy probablemente, el lugar de la cita nombrado por Justine no sea meramente metafórico:

John: *Gaby, siento molestarte, pero es hora de cortar la tarta.*
(sonido de la cisterna del water)

Madre: *No estaba cuando Justine cagó en un orinal por primera vez.*

No cabe duda de que el desprecio de Justine hacia el ritual con el que su hermana Claire le propone aguardar el fin del mundo procede, de manera literal, de su madre:



Madre: *Dejad de darme la lata con vuestros putos rituales.*

La madre ha fijado en público, ante todos los invitados a la boda, su posición al respecto:

Madre: *Personalmente, odio las bodas.*

John: *Gaby, por favor.*

Madre: *Sobre todo cuando se trata de mi familia más próxima.*

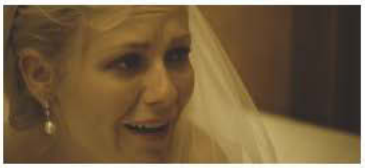
Y luego está la otra cuestión, que es sin duda la decisiva por lo que tiene que ver con el acto que tiene lugar aquí.

La fascinación de Justine por los oscuros rituales de su madre.

¿No les parece que esa madre que hace sus ejercicios de gimnasia frente a la ventana en la noche –en la noche de bodas de su hija– podría estar invocando al planeta Melancholia que ya ha comenzado a aproximarse?

Pero sucede que, en cierto modo, Justine ha realizado ya una invocación en esa misma dirección.

Recuerden lo que sucedía justo después de ser acusada de impostora por su hermana:

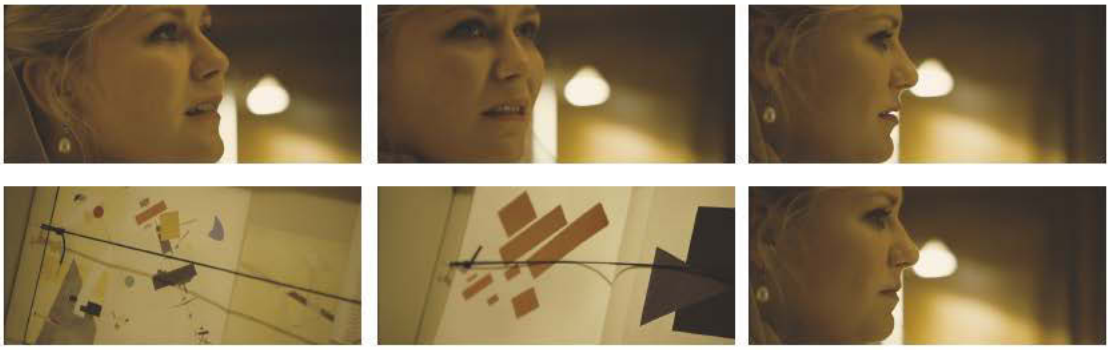


Justine: *Sonrío, sonrío y sonrío.*

Justine: *Nos mientes a todos.*

Cuando Claire abandona la habitación, se desata en Justine una furia netamente artística.

Descubre que la que la rodea no es la escenografía apropiada.



Y ella, como von Trier, tiene pasión escenográfica.

De modo que la blanca novia, tan oscura como brillante, pasa a la acción.

Con una violencia que es la misma que la de la cámara de von Trier, modifica totalmente la escenografía impregnándola de la más negra melancolía.

Y esta comienza con *Cazadores en la nieve*, de Brueghel.

Una de sus elecciones melancólicas, es la *Ofelia* de John Everett Millais.

John Everett Millais - *Ofelia*

Novia frente a Novia, pues ella misma es Ofelia –pero una Ofelia para la que el fin de su mundo se confunde con el fin del mundo.

¿Por qué *El país de Jauja* de Pieter Brueghel el Viejo? Más tarde no ocuparemos de ello.

El motivo del *David con la cabeza de Goliat* de Caravaggio cae por su propio peso cuando se recuerda que Caravaggio se autorretrató en la cabeza cortada de Goliat, por lo que, en cierto modo, constituye el reverso masculino de Ofelia.

1606-1607 Caravaggio-*David con la cabeza de Goliat*

Pero, ¿y este ciervo que cierra la serie?

No he logrado averiguar de qué obra se trata. Pero es, bien patentemente, un ciervo que aúlla. ¿Y no aullará, como los lobos, a la luna?

En cualquier caso, con él, Justine da por culminada su obra.

Ahora bien, ese aullido anhelante a la luna ¿no es, después de todo, la actitud de Justine ante Melancolía?

Pero, por otra parte, ese ciervo aullante, anhelante, ¿no tiene algo que ver con la madre siempre distante de Justine?

Pues ciertamente, es hacia un cielo hacia donde Gaby realiza sus invocaciones.

Recuerden, por lo demás, con qué desolado anhelo era contemplada por Justine.

Ciertamente, toda la locura de Justine cabe en este plano/contraplano que simultáneamente, dibuja la infinita distancia en la que se encuentra y se ha encontrado siempre, para ella, su madre.

No parece por ello excesivo hablar de una distancia *cósmica*.

Impresionante el circuito del anhelo que, así, dibuja von Trier: se trata, pues, del circuito de un anhelo cósmico que, comenzando como anhelo de una madre absolutamente lejana y absolutamente ensimismada en su inaccesible narcisismo, conduce, desde la melancolía de la pérdida absoluta al planeta Melancolía de la destrucción total:

Y la cosa se hace tanto más plausible cuando se repara en la cadencia temporal con la que se desenvuelve el film: pues si la madre se aleja siempre más, Melancolía no cesa de aproximarse.

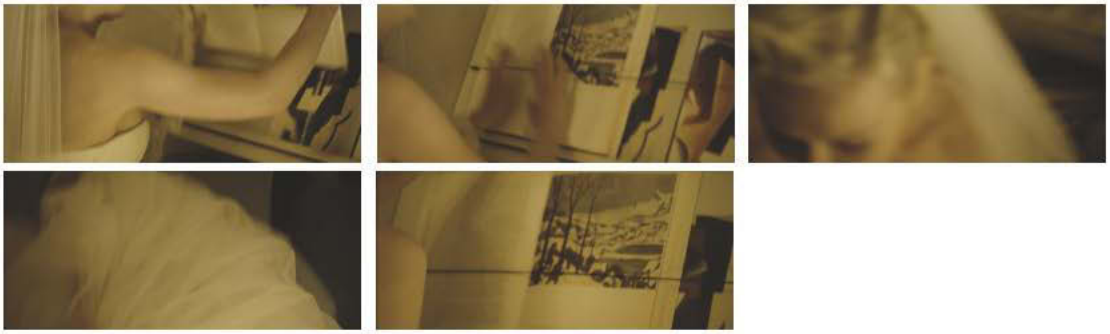
¿Qué tiene que ver la madre con ese planeta llamado Melancolía? En primer lugar, que se llama así, Melancolía, y la Justine de von Trier padece de melancolía en relación a una madre a la que siempre ha anhelado y nunca ha tenido.

Para entender todo lo que se juega en ello, resulta necesario hacer el esfuerzo de imaginar la colosal envergadura que la imagen de la madre posee para el recién nacido. Antes de tener conciencia diferenciada de su yo, antes de poder identificarla a ella como a un otro –como a ese otro al que se llama *madre*–, el recién nacido vive una experiencia indiscriminada de caos de la que sólo le rescata, cuando se aproxima, esa imago primordial que es entonces la madre para él.

Una imago plena, omnipotente, que suscita una sinestesia completa en la que se reúnen todos los sentidos: la vista, el oído, el tacto, el olfato, el gusto... Pero todos ellos, inevitablemente entonces, regidos por el gusto, pues es la incorporación oral la que gobierna la relación: el bebé, de mamá, mama.

Y se sacia o no se sacia. O incluso, a veces puede saciarse en exceso.

¿Cómo no recordar ahora los dos cuadros de Brueghel que ha introducido esa Justine cuya violencia era la misma que la de la cámara de von Trier?



1565 Pieter Brueghel-
Los cazadores en la nieve

Toda la frialdad de la madre cabe en este paisaje y en estos perros famélicos sobre la nieve –el mismo cuadro que utilizara, digámoslo de paso, Andrei Tarkovski en *Solaris*, una película no menos melancólica que ésta.

1567 Brueghel el viejo- *El país de Jauja*

El país de Jauja presenta un paisaje de seres aplastados por su glotonería en un país que es todo alimento.

Son pues las pasiones más arcaicas las que atrapan en su madre a la Justine de Lars von Trier.

Quizás una referencia directa constituya la vía más fácil para aproximarse a ellas: ¿quién no ha oído hablar alguna vez de Melanie Klein y de ese pecho malo que podría estar en el origen de la psicosis? Pues bien, resulta obligado reconocer que nunca el cine había llegado tan lejos a la hora de visualizarlo:

Es pues el fantasma de un pecho aniquilador el que, desde el comienzo del film, anticipa la hecatombe en la que todo habrá de concluir.

La melancolía de Justine está toda ella ahí:

Por eso se entrega a Melancholia con el anhelo de ser devorada.

Que no hay nada de excesivo en esta afirmación es algo que se deduce de las palabras del propio cineasta:

> "A melancholic longing must be as emotional as it can get. It evokes the image of wolves howling at the moon."
>
> "Justine is howling at that planet: come and get me. And I'll be damned if it doesn't. And it devours her. And it was very poignant that it should not just be a collision between two planets, but that Melancholia should devour the Earth."
> (Lars von Trier, *Longing for the end of all*, interview by Nils Thorsen)

Ahí tienen a los lobos que aúllan a la luna... Y a esa Justine von Trier, quien cifra todo su anhelo en ser devorada.

¿Qué mejor confirmación de todo ello que el final mismo del film?

Pues ciertamente hay algo esencial en común en estos dos planos de su escena final. Se trata de una cuestión de composición. Justine se encuentra en el centro, entre su sobrino y Claire, su hermana. De modo que está de espaldas al planeta, pero, por lo que a la cámara se refiere, está en posición frontal, como el planeta mismo.

Y el óvalo de su rostro, redondeado por su cabello tan claro como el planeta que se aproxima, constituye una forma circular en todo semejante a él.

De modo que ella, finalmente, entregándose a la devoración, alcanza la fusión final con esa Imago Primordial que siempre anheló.

El relato de la katábasis: origen y destino del sujeto

VICENTE GARCÍA ESCRIVÁ
Universidad de Alicante

The story of Katabasis: subject's origin and destiny

Abstract
The *katabasis* or journey to the underworld is a recurrent motif in the graecolatin mythology, in which some of their heroes undertake this type of voyage. A huge number of artistic texts from Antiquity to our day have also been focused on this topic, being very disseminated as a result. Taking *The Aeneid* as a reference point and comparing different classical texts that are dedicated to this motif, we are going to proceed on these lines to the textual analysis by trying to isolate the more highlighted narrative elements in the general story of the *katabasis*. What can be deduced from the analysis is that the journey to that other subterranean and dark world, Hades, represents fundamentally a return to the feminine interior, a kind of inside out birth that leads to the origins of the subject. In some cases, this travel involves an encounter with a paternal figure from which emanates a revelation of the hero's destiny.

Key words: *Katabasis*. Hades. Mythology. *Aeneid*. Textual Analysis.

Resumen
La *katabasis* o viaje al inframundo es un motivo recurrente en la mitología grecolatina, en la que varios de sus héroes llevan a cabo un viaje de esta índole. Un buen número de textos artísticos desde la Antigüedad hasta nuestros días se ha centrado también en esta temática, que cuenta así con una amplia difusión. Tomando como referencia a la *Eneida* y comparando distintos textos clásicos que se ocupan de este motivo, en el presente escrito se realiza un análisis textual que trata de aislar los elementos narrativos más destacados del relato general de la *katabasis*. De dicho análisis se desprende que el viaje a ese otro mundo subterráneo y oscuro que es el Hades constituye fundamentalmente un regreso al interior femenino, en una especie de parto reverso que conduce hasta los orígenes del sujeto. En ciertos casos, además, este viaje incluye el encuentro con una figura paterna de la que emana una revelación sobre el destino del héroe.

Palabras clave: *Katabasis*. Hades. Mitología. *Eneida*. Análisis textual.

ISSN. 1137-4802. pp. 79-93

La temática de la *katábasis* ocupa un lugar muy destacado en el corpus mitológico y literario de la Antigüedad grecolatina[1]. Varios de sus textos narran la historia de un personaje que se adentra en el Hades en busca de alguien o de algo y que, tras su periplo por los territorios infernales, regresa de nuevo al mundo de los vivos. Lógicamente, más allá de esta línea argumental

1 Por supuesto, esta misma temática está presente también en otras tradiciones mitológicas. Por ejemplo, en la epopeya sumerio-acadia *El poema de Gilgamés* –fijada entre 1300-1000 a.C.– a la que algunos especialistas atribuyen una influencia decisiva en la *Odisea*.

básica las diferencias entre unos relatos y otros son considerables. Y puesto que algunas de estas historias cuentan, asimismo, con distintas versiones, el panorama textual resultante se presenta un tanto intrincado. En cualquier caso, los personajes más conocidos de la mitología griega involucrados en un viaje al *reino de los muertos* son Teseo, Orfeo, Heracles, Odiseo y Eneas; y los que siguen son, a grandes rasgos, los relatos de sus respectivas *katábasis*.

Teseo, el gran héroe ático protagonista de múltiples hazañas, desciende al Hades en busca de una esposa –nada menos que Perséfone, soberana del inframundo– para su primo y amigo Pirítoo. Según se cuenta en la *Biblioteca* atribuida a Apolodoro, "cuando Teseo llegó al Hades con Pirítoo, fue víctima de un engaño; pues con el pretexto de brindarles hospitalidad, Hades primero los hizo sentar en el trono de Lete, donde quedaron fuertemente adheridos y aprisionados por anillos de serpientes. Pirítoo quedó atado para siempre, pero a Teseo lo sacó Heracles y lo envió a Atenas"[2].

2 'APOLODORO', *Biblioteca* [III, 16, 23-24] (traducción de Margarita Rodríguez de Sepúlveda), Madrid, Gredos, 2002, p. 169.

Orfeo, por su parte, viaja al Hades para rescatar a su esposa Eurídice, muerta a causa de una picadura de serpiente. Gracias a sus extraordinarias dotes poéticas y musicales consigue presentarse ante la pareja divina que rige el más allá –Hades y Perséfone– quienes finalmente le permiten llevarse a Eurídice con una sola condición: no debe mirarla hasta que ambos hayan abandonado el inframundo. Sin embargo, poco antes de concluir el camino de vuelta, Orfeo mira a su mujer y, tal y como se le había advertido, la pierde para siempre. Orfeo vivió desde entonces en un permanente estado de melancolía y acabó sus días trágicamente, descuartizado por las mujeres de los cícones, tribu de Tracia, en un horrendo sacrifico dionisiaco[3]. A diferencia de otros héroes, Orfeo no protagonizó un elenco importante de aventuras al margen de su *katábasis*, y de hecho es conocido esencialmente por esta historia. No obstante, la influencia de este personaje fue muy amplia en la Antigüedad, ya que bajo su advocación proliferaron las sectas órficas, una serie de grupos religiosos de carácter mistérico que practicaban ritos de evocación y contacto con el más allá[4]. Es evidente que tanto su *katábasis* como su posterior muerte ritual hacían de Orfeo un mediador idóneo entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

3 Cf. VIRGILIO, *Geórgicas IV*, 453-527 y OVIDIO, *Metamorfosis X*, 1-85 y XI, 1-66.

4 Cf. ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen II: De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona, RBA, [1978] 2005, p. 217 y ss.

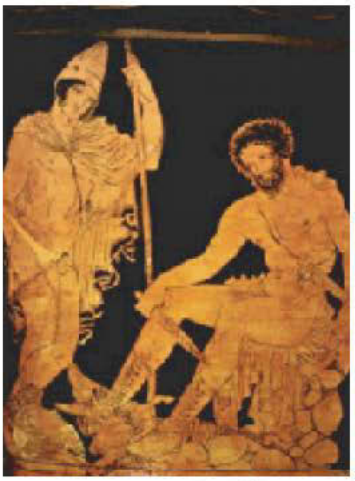
Como no podía ser de otra forma, Heracles es otro de los visitantes del infierno. Para clausurar la célebre serie de trabajos ordenados por su tío Euristeo, rey de Micenas, Heracles desciende al Hades con la

misión de capturar a Cerbero, el monstruoso guardián de los territorios infernales que "tenía tres cabezas de perro, cola de dragón y en el dorso cabezas de toda clase de serpientes. [...] Cuando Heracles pidió el Cerbero a Plutón, éste le concedió llevárselo si lo dominaba sin hacer uso de las armas que portaba. Heracles [...] lo encontró a las puertas del Aqueronte, rodeó con sus brazos la cabeza de la bestia, y aunque lo mordió la serpiente de la cola, no lo soltó, oprimiéndolo y ahogándolo, hasta que se hubo rendido. Tras la captura subió de regreso por Trezén. [...] Y Heracles, una vez mostrado el Cerbero a Euristeo, lo volvió al Hades"[5]. [F1]

F1: *Heracles, Cerbero y Euristeo*. Pintor del Águila, c. 525 a. C.

El caso de Odiseo resulta especialmente interesante. Hacia la mitad de la *Odisea* –en su canto XI– el héroe aqueo, persuadido por la hechicera Circe, viaja en barco al más allá para encontrarse con el alma de Tiresias, un personaje de gran prestigio en el universo mítico griego [F2]. El propósito de Odiseo nos es otro que plantear al anciano adivino una cuestión capital acerca de su propio destino: ¿cómo regresar a Ítaca? La respuesta de Tiresias consiste en un relato preciso de los acontecimientos que le han de suceder al héroe al volver a su patria: tras vencer a los pretendientes instalados en su casa, recuperará su mujer, su hogar y su posición social, todo ello gravemente amenazado desde que partiera a Troya. Asimismo, Tiresias impone a Odiseo un mandato de reconciliación con el iracundo Posidón, el dios con el que se había enfrentado más de una vez durante su larga y accidentada travesía marítima.

5 'APOLODORO', *Biblioteca*, II, 5, 12, óp. cit., pp. 82-83.



F2: *Ulises en el Hades*. Pintor de Dolon, c. 380 a. C.

Precisamente es el modelo homérico el que en gran medida sigue Virgilio siete siglos después en su *Eneida*. En el canto VI de la epopeya –localizado también en el centro de la obra– Eneas, guiado por la Sibila de Cumas, desciende al Hades y desde allí pasa al Elisio para encontrarse con el alma de su padre, Anquises [F3]. De él busca obtener unas palabras que sirvan para despejar la incertidumbre que rodea su destino y el de su estirpe: ¿cómo terminará su trabajosa lucha por establecerse en Italia? Las revelaciones de Anquises no pueden ser más prometedoras, ya que el resultado último de los esfuerzos de Eneas y el grupo de exiliados troyanos que le acompañan será nada menos que el nacimiento

F3: *Eneas y la Sibila en el inframundo.Jan* Brueghel el Joven, 1630.

de Roma y su inmensa gloria venidera. Según cuenta Anquises, Eneas tendrá un hijo, Silvio, que será "rey y padre de reyes"[6], y de su linaje procederán los grandes nombres que a través de los siglos habrán de levantar el Imperio romano.

Fuera del estricto ámbito de la mitología, también en la filosofía y en la literatura de la Antigüedad aparecen referencias a un viaje al más allá. En tres de sus *Diálogos –Gorgias, Fedón* y *República*– Platón introduce un pasaje escatológico a modo de conclusión para sus disertaciones. Es en el último de ellos donde el filósofo ofrece su versión más elaborada: un soldado panfilio llamado Er vuelve a la vida tras haber permanecido muerto durante varios días, y afortunadamente recuerda todo lo que ha visto durante su estancia en el más allá. De su testimonio se desprende una descripción minuciosa del inframundo, que es presentado como un recorrido estratificado de caída y ascenso en el que se produce la purga y el perfeccionamiento progresivo de las almas que lo transitan[7]. La narración de la *katábasis* de Er sirve a Platón para ilustrar su teoría sobre la inmortalidad y la trasmigración del alma, incidiendo en los procesos de purificación a los que ésta se ve sometida en cada ciclo de muerte y renacimiento. En realidad la filosofía recurre aquí –y no es el único caso– a un relato de rasgos míticos para apuntalar el sentido de sus reflexiones. La perspectiva que Platón ofrece del más allá resultará determinante en las concepciones, y por tanto en las representaciones, del infierno que serán elaboradas en los siglos siguientes. Así por ejemplo, al entroncar el castigo ultramundano con una noción de justicia universal, en los textos de Platón se supera la idea homérica del Hades como lúgubre destino de los muertos en general, sin premio ni punición para las acciones de los hombres. Este trascendente cambio puede apreciarse en la *Eneida*, y en un grado mucho mayor en las obras artísticas medievales, obviamente impregnadas de un cristianismo neoplatónico.

6 VIRGILIO, *Eneida* [VI, 765] (traducción de Javier de Echave-Sustaeta), Madrid, Gredos, 2000, p. 187.

7 Cf. *República X*, 614b-621d.

En la segunda mitad el siglo II, Luciano de Samosata cuenta en un opúsculo satírico conocido como *Menipo o la Necromancia* el descenso al Hades que lleva a cabo uno de sus personajes recurrentes, el desconfiado y práctico Menipo. Desengañado tanto de los mitos como de la filosofía, Menipo se adentra en el Hades con la intención de preguntar a Tiresias cuál es la mejor manera de vivir. En otras palabras, quiere conocer el *sentido* de la vida. Tras una serie de divertidas aventuras infernales en las que se hace sátira de ricos, filósofos y otros personajes de la época, Menipo logra encontrarse con el alma de Tiresias. A la pregunta del primero responde el adivino que la vida debe vivirse sencillamente y sin tomarse nada en serio, despreciando los vanos ideales y las elucubraciones filosóficas. Y con esta idea regresa Menipo al mundo de los vivos[8]. Partiendo en apariencia del modelo clásico –las referencias a Orfeo, a Heracles y sobre todo al texto homérico son constantes– Luciano elabora una nueva versión del motivo de la *katábasis*. No obstante, y esto es lo más destacable del caso, se trata de una versión paródica, cargada de cinismo y en última instancia *anticlásica*. En *Menipo o la Necromancia* los presupuestos clásicos son desarmados de manera sistemática: siempre con grandes dosis de comicidad e irreverencia, los viejos mitos, los nobles ideales, las escuelas filosóficas, la política y la moralidad pública se presentan como un enorme engaño retórico al servicio de intereses espurios. Al final de la obra nada permanece en pie, al margen de una cierta concepción pragmática y, en el fondo, bastante aprensiva de la vida.

8 LUCIANO de Samosata, *Menipo o la Necromancia*, en *Obra completa*, tomo II, Madrid, Gredos, 2002, pp. 239-255.

La temática del *descenso a los infiernos* no desapareció con el final de la Edad Antigua. De hecho, no ha dejado de actualizarse en la producción literaria de Occidente hasta nuestros días. A comienzos del siglo xiv, la *Divina Comedia* fue tejida alrededor de este mismo tema. Siguiendo tenuemente la topografía platónica del más allá, Dante establece en esta obra un recorrido que le conduce primero al Infierno, después al Purgatorio, y en última instancia al Cielo. A través de este largo trayecto el poeta se permite abordar toda una serie de cuestiones políticas, teológicas y morales candentes en la Italia (y en la Europa) de la época. Aunque por encima de todo el viaje de Dante –guiado por Virgilio en el Infierno y el Purgatorio, y por su amada Beatriz en Cielo– constituye un progresivo proceso de revelación y saber que finalmente desemboca en una experiencia mística de Dios. En un momento de agitación y cambios profundos, Dante acertó a integrar determinados aspectos estéticos y narrativos del legado grecorromano con la cosmogonía, la ética y la espiritualidad del cristianismo, generando el que bien podría considerarse el texto fundador del Renacimiento.

Como es sabido, los motivos y argumentos de la mitología clásica fueron profusamente cultivados durante el Barroco. Por ejemplo, Claudio Monteverdi compuso la primera gran ópera de la historia, *L'Orfeo*, a partir de un libreto del poeta Striggio que cuenta la trágica *katábasis* de dicho personaje. Esta *favola musicale*, estrenada en el Palacio Ducal de Mantua en 1607, termina con un final, si no feliz, sí al menos reconfortante desde el prisma del incipiente Barroco italiano: Orfeo asciende al Olimpo con su padre Apolo, renunciando de manera definitiva al amor mundano, aunque no a lo sublime del arte. Curiosamente, la primera ópera que ha llegado hasta nuestros días, *Eurídice*, compuesta en 1600 por Jacopo Peri, con texto de Ottavio Rinuccini, trataba sobre idéntico tema. Circunstancia que volverá a repetirse en la que es considerada la obra que marca el final del Barroco y el comienzo del clasicismo musical: *Orfeo y Eurídice*, una composición de Christoph Gluck a partir del libreto en italiano de Raniero de Calzabigi, representada por primera vez en Viena en 1762. Así, en tres momentos cruciales de la historia de la ópera –su inicio, su perfeccionamiento y su reforma– comparece el mismo motivo del descenso a los infiernos.

Por su parte, la literatura moderna también se ha ocupado del tema de la *katábasis*. Buena muestra de ello es *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, una novela publicada en 1899 que narra el viaje del marinero Marlow al interior de un África ecuatorial todavía salvaje y escasamente explorada. Atendiendo al encargo de una compañía colonial belga, Marlow remonta el río Congo con el fin de localizar y traer de vuelta al director de una alejada estación comercial que según los responsables de la compañía ha enfermado gravemente. El viaje de Marlow a través de unos parajes inhóspitos y feroces, su llegada a una estación interior llena de horrores y su encuentro con un Kurtz desequilibrado trazan un descenso a los infiernos que, si bien tiene poco de mitológico, refleja buena parte de los conflictos y contrasentidos característicos de la Modernidad.

La temática de la *katábasis* asoma también en la que quizá sea la novela más influyente del siglo XX, *Ulises* de James Joyce. En su capítulo sexto se cuenta el deambular del protagonista, Leopold Bloom, durante el funeral de un conocido suyo. Al igual que en el resto de la obra, en este pasaje se despliega un divagar narrativo, siempre oscilante entre lo trivial y lo sórdido, que conforma una versión degradada del texto homérico. Ciertamente en la novela no se alude de manera expresa a un descenso a los infiernos, pero el mismo Joyce confesó en un conocido esquema interpretativo remitido a su amigo Carlo Linati que el título –oculto, por así decir-

lo– de este capítulo era en realidad "Hades"[9]. *Ulises* es seguramente el mejor ejemplo de cómo a partir de un modelo textual clásico puede componerse una narración de rasgos delirantes que constituye una recusación en toda regla al sentido profundo que se deriva de ese mismo texto de referencia. A este respecto, resulta esclarecedor que en el citado esquema interpretativo se diga que el "sentido" del capítulo sexto es "Descenso a la Nada"[10].

9 JOYCE, James, *Ulises* (traducción de José María Valverde), Barcelona, Lumen-Tusquets, [1922] 1999, "Apéndice", p. 794.

10 Ibíd., p. 795.

A fin de cerrar esta breve revisión repararemos fugazmente en el ámbito de la cinematografía, pues también aquí se hallan narraciones elaboradas a modo de *katábasis*. En un perspicaz ensayo titulado *La semilla inmortal*, Jordi Balló y Xavier Pérez se han ocupado, entre otras cosas, de glosar la repercusión alcanzada por la temática del descenso a los infiernos en el cine de diferentes épocas y lugares. Pese a circunscribirse en exclusiva a la figura y mito de Orfeo, citan hasta quince títulos, casi todos ellos de reconocido prestigio[11]. Sin duda que la filmografía de la *katábasis* podría extenderse bastante más si los referentes no se limitasen a Orfeo. Pensemos, por ejemplo, en casos tan obvios como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979), *Barton Fink* (Joel y Ethan Coen, 1991) o *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 2001).

11 Cf. BALLÓ, Jordi y Xavier PÉREZ, *La semilla inmortal: Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama, [1995] 2007, pp. 291-298.

En vista de la repercusión y de la asombrosa persistencia del motivo mítico y literario que nos ocupa, merecería la pena realizar un análisis de los textos clásicos que narran un viaje al reino de los muertos. Para ello, y sin perder de vista el conjunto de relatos grecolatinos que abordan esta temática, tomaremos como referencia principal a la *Eneida*, no sólo por su inmensa riqueza poética y narrativa, sino especialmente por su posición central: en buena medida inspirada en la *Odisea*, la epopeya de Virgilio constituye a su vez una influencia decisiva para la *Divina Comedia*, referente fundamental para tantos otros textos literarios y artísticos hasta nuestros días.

Una lectura detenida de los relatos míticos citados conduce a reparar en una serie de elementos narrativos que se repiten en todos ellos. La recurrencia de tales elementos sugiere que se trata de aspectos clave en la configuración de lo que podríamos denominar el relato general de la *katábasis*. Veamos cuáles son estos elementos y qué papel juegan en el trasfondo de dicho relato.

En primer lugar, observamos que en la mayoría de los viajes míticos al Hades se produce una inmolación ritual cuya finalidad es la apertura de la entrada al más allá. Ritos de esta naturaleza aparecen en la *Odisea*, en la

katábasis de Heracles, en la *Eneida*, e incluso en la historia de *Menipo*, que en algunos aspectos formales se aleja poco del modelo clásico. En la obra de Virgilio este acontecimiento se cuenta de la siguiente manera:

> […] Allí alinea primero la Sibila
> cuatro novillos de espinazo negro y va vertiendo vino por sus frentes
> y cortando las puntas de las cerdas en medio de las astas,
> las echa por primicias sobre el fuego sagrado.
> Y llama a voces a Hécate, poderosa en el cielo y en el Érebo.
> Otros bajo los cuellos de las víctimas aplican los cuchillos
> y recogen la tibia sangre en tazas. El mismo Eneas degüella con su espada
> una cordera de negro vellocino en honor de la madre de las Furias
> y de su excelsa hermana, y una vaca estéril en tu honor, Prosérpina.
> Inaugura el altar de los nocturnos ritos en honra del monarca de la Estigia.
> Pone sobre las llamas los canales enteros de los toros
> y sobre las entrañas, que van ardiendo, vierte pingüe aceite.[12]

12 *Eneida*, VI, 243-253, óp. cit., p. 169.

Antes de adentrarse en el Hades, Eneas y sus acompañantes sacrifican unas reses a modo de tributo para las divinidades infernales. La Sibila llama a gritos a Hécate, al tiempo que Eneas ofrece su sacrificio a "la madre de las Furias", esto es, a Gea –la Madre Tierra–, a "su excelsa hermana" la Noche, a Proserpina, y finalmente "al monarca de la Estigia", que no es otro que Plutón, la versión latina de Hades. La violencia mortal aplicada sobre unos novillos primero y sobre una cordera y una vaca después opera como llave que permite el paso a un más allá generalmente vedado a los vivos. Tras estos sacrificios será imposible la vuelta atrás, y Eneas, al igual que los demás héroes que emprendieron el mismo camino, no tendrá otra opción que adentrarse en el mundo de los muertos. Así pues, en el punto de partida de toda *katábasis* mítica se localiza un acto violento de carácter ritual –y por tanto sagrado– que actúa como desencadenante de los hechos que se producirán a continuación.

En segundo lugar, vemos que en todas las *katábasis* clásicas –incluyendo aquí a la *Divina Comedia*– la llegada al Hades ocurre *de noche*. En la *Eneida* la referencia temporal se presenta como sigue:

> Iban en sombra envueltos en la noche desierta
> entre la oscuridad por la vacía morada de Plutón y los reinos sin vida
> lo mismo que la luz envidiosa de vacilante luna
> cuando ha cubierto Júpiter de sombra
> el cielo y la negrura de la noche todo lo decolora.[13]

13 *Eneida*, VI, 268-272, óp. cit., p. 170.

La noche es el ámbito de la oscuridad y el misterio, y lo mismo sucede en ese universo subterráneo y oculto que es el

Hades. De ahí la correlación que se establece entre ambos aspectos en los textos míticos que tratan sobre un descenso a los infiernos. De hecho, la afinidad entre la noche y el más allá quedaba plasmada en la propia distribución horaria de los rituales practicados en la Antigüedad, pues como señala Mircea Eliade, "los sacrificios para los olímpicos se realizaban a la luz de las mañanas soleadas, mientras que los de las divinidades ctónicas o los héroes habían de celebrarse al atardecer o por la noche"[14].

En tercer lugar, tenemos que la referencia a una *puerta* que da paso al infierno está presente en la totalidad de los viajes míticos al Hades a excepción del que se narra en la *Odisea*. En la entrada al Hades aparece siempre un punto explícitamente señalado como puerta que, al margen de constituir una vía de acceso, sirve como frontera para separar dos mundos distintos. En el caso de la *Eneida* comparece además de la entrada habitual una puerta interior:

14 ELIADE, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. Volumen I: De la Edad de Piedra a los misterios de Eleusis* (traducción de Jesús Valiente Malla), Barcelona, RBA, [1976] 2004, p. 365.

> Mira Eneas de pronto hacia atrás y ve al pie de una roca,
> a mano izquierda, un enorme recinto envuelto en triple muro.
> Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro,
> cuya rauda corriente va rodando
> peñascos resonantes. En frente hay una puerta gigantesca
> con columnas de sólido adamante, tales que ni los hombres ni los mismos
> habitantes celestes lograrían descuajar con su embate.
> Una torre de hierro se alza firme a los aires.
> Tisífone sentada allí, ceñida de sanguinoso manto
> guarda la entrada en vela noche y día.
> Desde allí oyen gemidos y el hórrido restallo de vergas
> y el rechinar de hierros y arrastrar de cadenas. Eneas frena el paso
> y aterrado va escuchando el estruendo.[15]

El descubrimiento por parte de Eneas de una gigantesca y sólida puerta en el centro mismo del Hades constituye la médula de este fragmento, si bien alrededor de esta puerta pivotan otros elementos también muy llamativos: "recinto envuelto en triple muro", "borbollones de llamas", "torre de hierro", "sanguinoso manto", "gemidos", "restallo de vergas" y "rechinar de hierros". Más adelante volveremos sobre este asunto.

15 *Eneida*, VI, 548-560, óp. cit., p. 180.

Otro elemento que aparece de manera reiterada en las distintas *katábasis* es la *serpiente*, un ser típicamente telúrico en la tradición mítica y literaria universal. Dejando aparte las memorables referencias bíblicas, podría hacerse toda una lista de serpientes presentes en el Hades grecolatino: Teseo y Piritoo quedan aprisionados en el infierno por anillos de ser-

piente; una picadura de serpiente es la causa de la muerte de Eurídice; Heracles atrapa a un monstruoso Cerbero cuyo lomo y cola están repletos de serpientes; y otro tanto ocurre en la *Eneida* con el guardián infernal. Al tratarse de un animal rastrero y de sangre fría siempre ha sido relacionado con lo sombrío, lo tortuoso y lo inmundo. Por otra parte, es muy probable que su capacidad para mudar de piel periódicamente haya provocado que desde antiguo se le atribuyera un poder regenerativo –la facultad de volver a nacer cada cierto tiempo– que lo situaría en el eje entre la muerte y la vida.

Aunque la serpiente no es el único animal que desempeña un papel destacado en las *katábasis* clásicas. También lo hace el *perro*. Todo indica que se trata de un animal ctónico, es decir, vinculado a la tierra y a lo *femenino-maternal* que ésta representa. Un buen ejemplo de la conexión existente entre el perro y las divinidades telúricas la encontramos en Tisífone –la diosa que aparecía sentada en la puerta del Tártaro en el pasaje de la Eneida anteriormente citado–, una de las tres Erinias, también conocidas como las Euménides, o las Furias en el ámbito latino[16]. Estas oscuras divinidades infernales son unas ancianas –anteriores a Zeus y al resto de los olímpicos y por tanto representantes de una época primigenia– cuyos ojos manan sangre en vez de lágrimas, tienen serpientes en lugar de cabellos, y cuyos cuerpos son negros, con alas de murciélago y cabeza de perro[17]. Aunque el texto de Virgilio resulta mucho más explícito cuando narra lo que sucede tras los sacrificios practicados por Eneas y sus acompañantes en la entrada del Hades:

De repente, al filo del primer albor del sol, comienza a rebramar
bajo sus pies la tierra y remecer la cumbre de los montes
su arboleda cimera. Y les parece avistar a las perras
ululando a través de las sombras
a medida que se acerca la diosa.[18]

La diosa a la que se refiere es Hécate, la misma que era invocada a gritos por la Sibila durante los sacrificios. Se trata de una deidad infernal, subterránea y consagrada a la fecundidad agrícola, que habitualmente se hace acompañar por un cortejo de perras salvajes. Otras veces es la propia diosa quien adopta la forma de perro[19]. Robert Graves sostiene que Hécate representa el último de los tres estadios, junto a Core y Perséfone, de una misma *diosa madre*[20]. En cualquier caso, en el instante en que Eneas y la Sibila se disponen a acceder al Hades, un poder primitivo y telúrico se manifiesta a través de esta diosa

16 Como explica Jean-Pierre Vernant, "se trata de potencias primordiales cuya función esencial consiste en mantener el recuerdo de la afrenta hecha por un pariente a otro pariente [...] Las Erinias representan el odio, el recuerdo, la memoria de la culpa, y la exigencia de que el que la hizo la pague." VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres: El relato de los mitos griegos* (traducción de Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama, [1999] 2000, p. 24.

17 Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, Barcelona, RBA, [1955] 2005, p. 138.

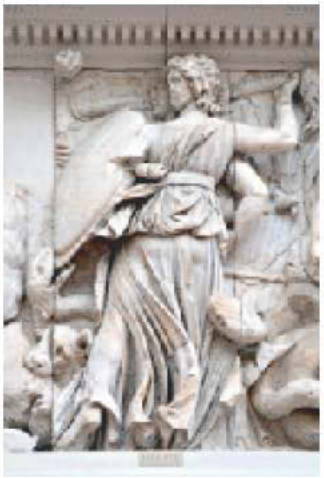
18 *Eneida*, VI, 255-259, óp. cit., p. 170.

19 Cf. GRAVES, Robert, *Los mitos griegos*, óp. cit. p. 138.

20 Cf. Ibíd., p. 105.

escoltada por una jauría de perras aullantes [F4]. Lo *femenino*, caracterizado aquí por la tenebrosidad y por un intenso potencial creador y destructor a la vez, resulta ser de este modo un componente esencial del inframundo descrito por Virgilio. En la propia *Eneida*, como en los demás textos clásicos, la presencia del monstruoso can Cerbero en la entrada del Hades apunta en la misma dirección:

> El enorme Cerbero ensordece este reino con el ladrido de sus tres gargantas,
> descomunal, tendido en su cubil frente a la entrada.
> La Sibila, advirtiendo que se erizan las sierpes de su cuello, le arroja
> una torta amasada con miel y adormideras. Él con hambre voraz
> abriendo sus tres fauces la arrebata, estira su monstruoso lomo
> y se tiende en tierra y llena corpulento todo el antro.
> Sumido en sueño su guardián, gana Eneas la entrada
> y se aleja veloz de la orilla y las ondas de las que nadie vuelve.[21]



F4: *Hécate triple y un perro luchan contra un gigante.* Altar de Pérgamo, s. II a. C.

21 *Eneida*, VI, 417-424, óp. cit., p. 175.

Cabe señalar que la relación entre el perro y las divinidades ctónicas no es exclusiva del mundo grecolatino. En el ámbito celta, por ejemplo, dicho animal aparece representado frecuentemente junto a divinidades femeninas, como es el caso de una diosa llamada Nehalennia, consagrada a la fertilidad, la abundancia y, significativamente, a la protección de los viajeros por mar [F5]. Miranda Green afirma que en la mitología celta el vínculo "entre los perros y las diosas-madre era de tipo infernal: las diosas estaban asociadas tanto con la muerte como con la vida, y la conexión entre los perros y las fuerzas ctónicas tal vez esté indicada por su presencia en profundas fosas, como ocurre en el castro de la Edad de Hierro de Danebury [...]" La misma autora añade que "el lazo originario entre los perros y la muerte podría proceder de su comportamiento como cazadores y carroñeros [...]"[22].

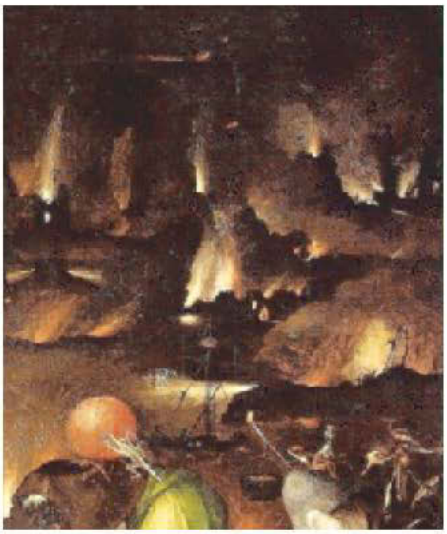
F5: *Altar votivo de Nehalennia (con perro, frutas y barca).* 150-250 d.C.

Un aspecto más en el que coinciden todos los viajes al reino de los muertos es en la geografía, o más bien la escenografía, que caracteriza a dicho lugar. El Hades es descrito siempre como un paraje sombrío en el que resulta frecuente la presencia de fuego y humo. Al mismo tiempo, el inframundo se encuentra bañado por diversas lagunas y ríos, en ocasiones también ardientes y humeantes,

22 GREEN, Miranda, *Celtic Goddesses: Warriors, Virgins and Mothers*, London: British Museum Press, 1995, p. 178.

como es el caso del río flamígero que aparece en un verso de la *Eneida* ya citado: "Lo ciñe en borbollones de llamas el Flagetonte del Tártaro". Pierre Grimal explica que "el nombre de este río, relacionado por los griegos con el verbo que significa 'quemar', sugería que se trataba de un río de fuego. De ahí el nombre que a veces se le da de Piriflegetonte (el Flegetonte de fuego)"[23]. Bien mirado, este tipo de escenografía tuvo su continuidad en las representaciones del Infierno elaboradas por el Bosco, tal y como puede apreciarse en una obra titulada precisamente *El Infierno* [F6], o en una tabla del mismo nombre perteneciente al tríptico *El Juicio Final* [F7]. En estos cuadros, además de un violento contraste entre las luces altas y unas sombras muy pronunciadas, destaca la presencia por doquier de fuego, agua y humo, algo que también puede observarse en otros textos no pictóricos como la *Divina Comedia*:

23 GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana* (traducción de Francisco Payarols), Barcelona, Paidós, [1951] 1981, p. 204.



F6: *El Infierno.* El Bosco, c. 1490.

F7: *El Juicio Final (detalle del tríptico).* El Bosco, 1482.

> Íbamos ya por la una margen dura
> del arroyo, y la niebla suya humeante
> del fuego el agua y bordes asegura.[24]

Lo que ocurre realmente con estas tres materias es que son componentes esenciales –ineludibles– en las representaciones del infierno. Del *fuego* resulta clara su relación con la *pasión*, pues ha servido en innumerables ocasiones como metáfora de ésta. Pero en este punto nos interesa sobre todo retener una de sus características más básicas: es *ardiente*. En cuanto al *agua*, observamos que el Hades es siempre un lugar *húmedo* en el que el agua es utilizada como vía de trasporte para los que se disponen a adentrarse en él [F8]. Por su parte, el *humo* se relaciona con el *fuego*, ya que es consecuencia de éste, pero también remite a una niebla que a su vez es producto de la humedad y por consiguiente del *agua*, situándose así como un punto intermedio, como una especie de vértice entre el *fuego* y el *agua*. Aunque quizá el

24 DANTE, *La Divina Comedia* ["Infierno", XV, 1-3] (traducción del Conde de Cheste), Madrid, Edaf, 1997, p. 99.

aspecto más destacable del humo sea que aporta ocultación y misterio, o lo que es lo mismo, *velo*. En definitiva, estos tres materiales –*fuego, agua* y *humo*– remiten a otros tantos rasgos que necesariamente han de ser constitutivos del inframundo: *ardiente, húmedo* y *velado*.

F8: *Flegias transporta a Dante y Virgilio a través del Estigia*. Gustave Doré, 1861.

F9: *Eneas y la Sibila*. John Martin, 1800.

Por último, nos encontramos con que la idea de la entrada al Hades a través de un túnel o cueva está muy arraigada en los textos clásicos [F9]. En la *Eneida* dicha entrada se describe así: "Había una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros, / protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque"[25]. La impronta de lo *femenino* declinado en clave sombría y amenazadora en la caracterización del inframundo anotada más arriba se hace especialmente patente en estos versos. En este acceso al Hades, definido a modo de gran boca tras la que se extiende un túnel profundo que conduce al interior de la tierra, descubrimos toda una serie de metáforas referidas al sexo femenino: la "honda cueva pavorosa" remitiría al útero, un espacio interior, profundo, oscuro y misterioso. El "lago de aguas negras" –de nuevo el *agua*– podría aludir a la humedad propia de la mucosa sexual, pero también al líquido amniótico liberado durante el parto. El "tenebroso bosque" se correspondería con el vello que recubre la vulva. Mientras que la "fauce abierta, áspera de guijarros" conformaría una especie de *boca-vagina*, obviamente dentada, que recuerda a Cerbero y al resto de perros infernales y que vendría a incidir en la faceta más aterradora de lo femenino[26]. En realidad el proceso de metaforización seguido en estos versos transcurre por cauces idénticos a los de determinados símbolos oníricos recogidos por Freud en *La interpretación de los sueños*. Así, el *útero* es simbolizado en algunos sueños por una *cueva*, por

25 *Eneida*, VI, 237-239, óp. cit., p. 169.

26 En ciertos mitos localizados en culturas "primitivas" se habla expresamente de la existencia de vaginas dentadas. Cf. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mitológicas IV: El hombre desnudo*, México, Siglo XXI, [1971] 1976, pp. 467-468.

un *túnel*, o por un *foso profundo*[27]. El nacimiento o *parto* se representa en ocasiones mediante el hecho de estar sumergido en *agua* o saliendo de ella[28]. Mientras que el exterior de los genitales femeninos puede ser simbolizado por *paisajes boscosos*[29]. Freud señala, además, que "los genitales pueden también ser representados en el sueño por otras partes del cuerpo: [...] el orificio genital femenino por la boca, el oído y hasta el ojo"[30].

27 Cf. FREUD, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, en *Obras completas* (traducción de Luis López-Ballesteros y revisión de Jacobo Numhauser), tomo 2, Madrid, Biblioteca Nueva, [1900] 1997, pp. 561, 584 y 589.

28 Cf. ibíd., pp. 589-591.

29 Cf. ibíd., p. 568.

30 Ibíd., p. 564.

Llegados a este punto disponemos de suficientes referencias para comprender que las *katábasis* de los personajes míticos citados son esencialmente un viaje a los orígenes, un regreso al primigenio seno materno en una suerte de alumbramiento invertido. De ahí que el Hades sea siempre un lugar *ardiente*, como lo es el útero en el momento de la concepción; *húmedo*, pues remite al líquido amniótico y a un parto que se produce entre aguas; y *velado*, por su naturaleza interior, pero igualmente porque la estancia en el seno materno permanece olvidada, sumida en la nebulosa de un pasado perdido. Al hilo de esta lectura, la presencia de una o varias puertas en el inframundo tiene una especial relevancia. La *puerta* es un operador textual de primer orden en el protorelato edípico, ya que separa al niño de la habitación de sus padres, ese espacio vedado en el que se produce el encuentro sexual, misterioso y terrible en la percepción del infante. A este respecto, recordemos la enorme e infranqueable puerta que descubría Eneas en el corazón del Hades, y pensemos en el sentido que adquieren bajo este prisma los elementos que la acompañaban en aquellos versos: "recinto envuelto en triple muro", "borbollones de llamas", "torre de hierro", "sanguinoso manto", "gemidos", "restallo de vergas" y "rechinar de hierros". Comprenderemos entonces que lo que Eneas siente al transitar junto a esta puerta es una mezcla de terror y fascinación ante la violenta pasión que se adivina detrás de ella. Pues, como no podía ser de otra forma, todo viaje a los principios del sujeto acaba por toparse con el origen sexual de éste. Un origen que, por supuesto, en el pensamiento mítico entronca directamente con lo sagrado.

No obstante, para ser más precisos cabría distinguir al menos dos clases de *katábasis* en el corpus mítico-literario clásico. Por un lado estarían las *katábasis* planteadas a modo de un desafío heroico consistente en afrontar lo radical femenino representado por el inframundo, penetrar en él pese a su temible aspecto, hacerle frente, y salir victorioso o cargar con las consecuencias. Este sería el caso de las aventuras infernales de Heracles, de Teseo y Piritoo, y en parte también de Orfeo. Y por otro lado las *katábasis* que se desarrollan como un retorno a los principios, al interior

femenino, pero no para reencontrarse con la madre y permanecer definitivamente en su seno, sino para localizar a esa otra figura presente en la concepción del sujeto: el padre. Pues, como explica el psicoanálisis, en el origen del sujeto junto al cuerpo de la madre comparece la palabra del padre, punto de anclaje de su fundación simbólica. Así ocurre en la *Odisea*, en la *Eneida* y en la *Divina Comedia*, unos textos en los que el descenso a los infiernos de sus protagonistas les conduce al encuentro con unas figuras paternas de las que obtendrán unas palabras reveladoras que darán sentido a sus respectivos relatos [F10].

F10: *Tiresias revela el futuro a Odiseo.* Johann Heinrich Füssli, 1780.

En cuanto al resto de textos que de una manera u otra abordan la temática de la *katábasis* –desde la *República* al *Ulises*, desde *Menipo* a *Apocalypse Now*–, todos ellos, incluso los que se sitúan en las posiciones más alejadas de lo mítico, coinciden en un mismo aspecto fundamental: sus textos despliegan un trayecto narrativo de revelación y experiencia límite que lleva a sus protagonistas hasta un cierto *más allá*. Allí, al borde de la muerte, estos personajes se ven obligados a afrontar el drama de su *origen*, y en consecuencia acaban lidiando con la problemática de su *destino*. El modo en que cada uno de estos textos trata de resolver tal problemática es ya otra cuestión.

Árbol
Antonio Montalvo

Quevedo y el fantasma de Cintia

MANUEL CANGA SOSA
Universidad de Valladolid

Quevedo and Cintia's ghost

Abstract
In this article we are going to study one part of the relationships that are located between two texts separated by time and space, but linked by the form and content: a funereal sonnet by Francisco de Quevedo and a fragment of Elegias by the Latin poet Sexto Propercio. It consists in examining the intertextual references and to reflect on the way the writers portray the relationship between desire and death, the raw material of art and religious fantasies.

Key words: Quevedo. Propercio. Desire. Death. Literature.

Resumen
En este artículo se estudia una parte de las relaciones que subyacen entre dos textos separados por el tiempo y el espacio, pero vinculados por la forma y los contenidos: un soneto fúnebre de Francisco de Quevedo y un fragmento de las Elegías del poeta latino Sexto Propercio. Se trata de examinar las referencias intertextuales y reflexionar acerca del modo en que los escritores representan la relación entre el deseo y la muerte, materia prima del arte y las fantasías religiosas.

Palabras clave: Quevedo. Propercio. Deseo. Muerte. Literatura.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-103

Decía Borges[1] en un artículo publicado ya hace tiempo que Francisco de Quevedo (1580-1645) había sido *el primer artífice de las letras hispánicas*, y que era *menos un hombre que una dilatada y compleja literatura*. Quevedo, en efecto, trabajó diferentes géneros y demostró una asombrosa capacidad para forzar las estructuras sintácticas y expresar un buen número de sentimientos enfrentados, ya fuese en tono grave o burlesco, prosa o poesía. Su obra está asociada al conceptismo barroco y se caracteriza por la densidad semántica[2], la acumulación de figuras retóricas, el uso de referencias literarias y una preocupación constante por el tema de la «muerte», que llega en ocasiones a ser obsesivo. Por ejemplo, en *La cuna y la sepultura*, donde intentaba conjugar los principios morales del

1 «Quevedo», *Otras inquisiciones, Obras Completas*, II, Emecé, Barcelona, 1997, 44.

2 Dámaso ALONSO advirtió que la expresión del poeta madrileño *llega a una extraña condensación de contenido, que nos parece límite no ultrapasable en lo humano, a una represada violencia eruptiva, que está formada, se diría, de dos elementos: lo*

catolicismo con una visión estoica de la vida inspirada en Séneca y Epícteto[3]. *No hay hora que pase por ti* –leemos en dicho texto– *que no vaya sacando tierra de tu sepultura*[4].

Según parece, Quevedo era un cortesano ingenioso, mordaz e irreverente, y tuvo ocasión de combinar la literatura con trabajos de alta política y misiones diplomáticas. Fue nombrado caballero de Santiago, y se cuenta que anduvo amancebado, probó la cárcel y el destierro, y tuvo muchos enemigos, algunos de los cuales llegaron a proclamarle, en un libelo publicado en 1635, *maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres*[5].

La crítica se ha ocupado durante las últimas décadas de estudiar su obra al detalle, examinando sus formas expresivas, sus correspondencias semánticas, su sentido histórico y el repertorio de temas tratados. Emilia Navarro de Kelley[6] señaló que la muerte es el *punto de referencia final* de su poesía metafísica, *una de las coordenadas constantes de su obra*, mientras que Walter Naumann[7] advirtió que ese tema se halla por doquier en la poesía europea de la época y que nuestro poeta había redactado numerosos poemas *que tienen por tema la espera de la muerte, la transitoriedad inevitable, y reflexiones sobre esta vida humana pasajera*. Quevedo, escribía Helmut Hatzfeld[8], *sueña pesadillas infernales que crean un mundo más terrible que el existente, como para librarse de él por una especie de autoterapia*, agregando luego que *sus visiones demoníacas, satánicas y espectrales* enlazan su arte con el de Valdés Leal. Y en un sugestivo ensayo titulado *Fronteras infernales de la poesía*, sostenía José Bergamín[9] que el autor de los *Sueños* y *El Buscón* era un *experimentador poético infernal privilegiado*; que lo era –añadía– *por esencia, presencia y potencia*, según los *términos de su propia Teología católica*.

La oscuridad y el pesimismo de su obra están ligados a la temática del «desengaño», que impregna la literatura española del siglo XVII: siglo melancólico, hecho a base de paradojas y variaciones, que oscila entre las luces y las sombras, el *oro* y el *lodo*, que decía otro gran desengañado[10]. Los escritos de Quevedo están sometidos muchas veces a una serie de tensiones que alcanzan su mayor dramatismo en la oposición vida-muerte, expresada a través de figuras como el oxímoron, la antítesis y el

compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo. Fuerza desgarrada, pues, del lado afectivo; condensada intensidad del lado conceptual. Esta suma creemos que es lo que hace el estilo de Quevedo («El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 1976, 498).

3 Se discute la cuestión en: ETTINGHAUSEN, Henry: *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford University Press, 1972. MARCILLY, Charles: «La angustia del tiempo y de la muerte en Quevedo», en SOBEJANO, Gonzalo (ed.): *Francisco de Quevedo*, Taurus, Madrid, 1978, 71-85.

4 *La cuna y la sepultura, Obras completas en prosa*, vol. IV, t. I, Castalia, Madrid, 2010, 221. Mejor es el día de la muerte del justo que el día del nacimiento (Eclesiastés 6,2).

5 Helmut HATZFELD citaba un estudio de Leo Spitzer sobre *El Buscón* para advertir que el estilo de Quevedo es una mezcla indisoluble de *"ascetismo y mundanalidad", fórmula que, a primera vista, parece convenir muy bien al Barroco español* (*Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, 19). Fernando LÁZARO CARRETER lo calificó de *asceta riguroso y burlón irreverente* («Quevedo, entre el amor y la muerte», en Sobejano, op. cit., 299).

6 *La poesía metafísica de Quevedo*, Guadarrama, Madrid, 1973, 37 ss.

7 «"Polvo enamorado". Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en Sobejano, op. cit., 331.

8 Hatzfeld, op. cit., 510.

9 *Fronteras infernales de la poesía*, Taurus, Madrid, 1980, 123.

10 Gracián acusó en varias páginas de *El Criticón* esta relación de términos opuestos, haciendo referencia explícita al concepto de

contraste. Lázaro Carreter[11] advirtió que el contraste y la antítesis habían sido utilizados como *dos recursos homólogos* para plasmar *el ímpetu de lucha* que recorre uno de sus mejores sonetos; soneto dedicado a la fuerza de un amor indestructible, que desafía a la inercia de la vida y no cuadra en la estructura lógica del pensamiento. Se trata del poema *Amor constante más allá de la muerte*, reproducido a continuación[12]:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;

mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

siglo de oro (*Obras Completas*, I, Turner, Madrid, 1993, 265). La antítesis oro-lodo encubre una identidad inconsciente revelada por el psicoanálisis (*La interpretación de los sueños*, *Obras Completas*, II, Madrid, Biblioteca Nueva, 1983, 592; «El carácter y el erotismo anal», *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987, 1356).

11 Lázaro Carreter, op. cit., 293.

12 Transcribimos el soneto según la edición de José Manuel Blecua: QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, Planeta, Barcelona, 1990, 480. La primera edición de su obra poética data de 1648, tres años después de su muerte, corrió a cargo de José González de Salas y se titulaba *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas.*

En este poema, Quevedo ha representado a la muerte como una sombra que se opone a los destellos de la luz solar, como se opone la noche al día, acusando su dimensión tenebrosa y enigmática, y apelando a una imagen condensada, polivalente, cargada de resonancias y referencias semánticas que remiten al Antiguo Testamento, donde ya se habla de la sombra negra de la muerte (Job 10, 21). El primer endecasílabo alude implícitamente a la oscuridad mediante la acción de cerrar los ojos, imagen que podría haber inspirado el arranque del poema fúnebre más famoso de Gustavo Adolfo Bécquer: *Cerraron sus ojos que aún tenía abiertos / taparon su cara con un blanco lienzo*. En ambos casos se trata de una interrupción de la actividad perceptiva, de la posibilidad de seguir contemplando el mundo y dejarse cautivar por la belleza de sus figuras, puesto que el deseo está ligado en Quevedo a la visión, a las luces del atractivo físico. Perder la vista sería, en términos analíticos, un sustituto simbólico de la castración, y en este caso funcionaría como metáfora de la muerte.

Quevedo ha manejado sus recursos con ingenio para acusar el lirismo de una serie de elementos convencionales gastados por el uso y la academia, que movilizan, no obstante, las emociones del lector por el tratamiento y la intensidad, sobre todo en el último terceto[13], que cuenta con varios verbos conjugados en futuro simple –*dejarán, tendrá, serán*– que contrastan con los participios regulares del primero –*ha sido, han dado, han ardido*–, y a través de los cuales se establece una antítesis entre pasado y futuro, muerte y vida. El amor se afirma en estos versos como una fuerza poderosa, capaz de resistir el paso del tiempo –ese tiempo que *ni vuelve atrás, ni aguarda, ni tropieza*, según leemos en otro de sus poemas– y perdurar entre los restos de ese cuerpo que será reducido a polvo y ceniza.

13 *Y así como el verso primero orienta ya definitivamente tanto la intuición unitaria de sentido del soneto y las intuiciones auxiliares (imágenes, etc.), como la configuración del sentimiento, así también el verso último contiene, en intuición y en sentimiento, al poema entero* (ALONSO, Amado: *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1969, 16).

La ceniza –al igual que el fuego y sus múltiples derivados– se presenta como un motivo recurrente que conjuga la amenaza biológica de la putrefacción con los efectos mortíferos de la pasión amorosa. Los ojos de Aminta, por ejemplo, son fuego que abrasa y transforma a quien los mira en ceniza. También está presente en un bello soneto escabroso dirigido a las cenizas del amante colocadas en un reloj, y en el que se alternan alusiones al devenir y la eternidad. Y en un poema titulado *Al polvo de un amante que en un reloj de vidrio servía de arena a Floris, que le abrasó*, donde se califica a Floris de *horrible beldad* cuyo *desdén* sobrevive tras las cenizas. La serie de poemas dedicados a Lisi –cuyo amor es comparado a la yedra que destruye el tronco del árbol–, donde se incluye el soneto que estamos comentando[14], contiene varias referencias al amor indestructible y se

insiste en la idea de mantener el fuego y seguir ardiendo para siempre en el sepulcro –imagen de claras resonancias infernales. Es posible que los restos de Quevedo todavía estén ardiendo en la cripta de Villanueva de los Infantes donde se cree que reposan.

Nos encontraríamos, en suma, ante la expresión literaria de un deseo imposible, que presupone la creencia –fe ciega, irracional– en misteriosas formas de vida y da respuesta al temor a la muerte y la pérdida de placer, que se percibe entre líneas. Que las cenizas puedan, como rescoldos de una hoguera, mantener viva la llama del amor es algo que cuestiona el orden natural y desafía por ende algunos preceptos religiosos. Los versos finales, explicaba Lázaro Carreter[15], suponen *la respuesta altiva a la ascética admonición cuaresmal* (pulvis es et in pulverem reverteris) *con la que incurría además en desobediencia al precepto tridentino de no mezclar las frases litúrgicas en cuestiones mundanales.*

14 *El soneto no lo declara abiertamente, sino que la idea está implícita: las cenizas del amante serán reliquias que darán fe de un glorioso amor. Este es el sentido que tendrán para quienes lean el soneto. (…) Sus cenizas mortales tendrán significado eterno. Como reliquias pueden simbolizar el amor perpetuo, pero su mayor significado reside en que apuntan hacia una existencia extraordinaria. Este soneto no sólo debe interpretarse en términos del amor más allá de la muerte sino, lo que no es menos importante, como una afirmación de la vida que cobra significado por obra del amor* (Julián OLIVARES: *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Siglo XXI, Madrid, 1995, 177). Véase también GREEN, Otis H.: *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.

15 Op. cit., 298.

Los especialistas han desvelado las fuentes empleadas por Quevedo en la composición del soneto. En el artículo antes citado, aseguraba Borges que la frase final es una *recreación* o *exaltación* de otra de Sexto Propercio contenida en el primer libro de sus *Elegías* (*ut meus oblito pulvis amore vacet*), en el cual confesaba que Cupido había entrado en sus ojos con una fuerza que impediría a sus propias cenizas verse libradas del amor por la bella Cintia, primera palabra y primer nombre escrito en las *Elegías*[16]. Walter Naumann señaló que entre los escritos de Quevedo y los del poeta de Umbría existen algunas *concordancias literales*[17], y que el primero había construido su poema *a partir de la misma representación escénica tomada del mundo de imágenes de la mitología antigua*, añadiendo a renglón seguido que en su obra falta esa calidez humana visible en la de Propercio. *En el poema de Quevedo* –advertía– *nos sobrecoge la soledad, una inhumana soledad*. Estaríamos, pues, ante una suerte de paráfrasis condensada de los temas desarrollados en las *Elegías*, entre los cuales destaca la imagen del amor inquebrantable y, sobre todo, la estrecha relación amor-muerte, expresada en lengua latina, como es sabido, a través de los significantes *amor-mors*.

16 Hemos manejado dos ediciones de las *Elegías*: la de Gredos (Madrid, 1989), con traducción de Antonio Ramírez de Verger, y la de Cátedra (Madrid, 2001), edición bilingüe al cuidado de Francisca Moya y Antonio Ruiz de Elvira.

17 Naumann, op. cit., 335.

Los cuatro libros de las *Elegías* contienen numerosas alusiones a la muerte, con referencias explícitas a huesos, cenizas, fuego, tumbas, lágrimas y pechos golpeados por el dolor. El poeta –que habla siempre en primera persona– insiste en la idea de gozar hasta la muerte y confiesa estar

dispuesto a atravesar palacios y tinieblas para alcanzar a su amada, a recorrer los caminos que prohíben las leyes del infierno (II, 27) –demostración palpable de que está poseído por un amor que no se arredra y podría ser llevado al límite de lo soportable. A pesar de sus múltiples devaneos, llega a declarar con vivas imágenes que amará solamente a su Cintia deseada, incluso en el momento de la destrucción física del cuerpo, cuando su cadáver esté siendo devorado por las llamas de la pira fúnebre [18].

La figura de Cintia resulta enigmática, y los expertos no han llegado a averiguar si se trata de una fantasía literaria con pseudónimo, un concepto sometido a las convenciones de la época o un personaje histórico, una mujer de carne y hueso, de belleza extremada, pero un tanto ligera, voluble y *única para sopesar el bolsillo de sus amantes*[19]. Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante un personaje que focaliza el deseo del escritor y condensa buena parte de los rasgos que iban luego a definir, siglos después, y en un contexto social diferente, a las musas del amor cortesano, con todo el repertorio de temas y situaciones de sobra conocidos. El amor como servicio. A lo largo de los cuatro libros se cuentan numerosos lances y situaciones amorosas, destacando especialmente las que hallamos en el cuarto y último, que narra la aparición del fantasma de Cintia, tras una larga evocación de la batalla de Accio aderezada con abundantes alusiones históricas y mitológicas.

La temática del fantasma, de ese extraño ente que representa al espíritu de los muertos, se pierde en la noche de los tiempos y la encontramos en numerosas culturas gobernadas por el animismo y la vida de ultratumba. En nuestra cultura occidental parece derivar de una mezcla heterogénea de creencias orientales, mitos egipcios y ese orfismo que marcó la sensibilidad y el pensamiento de los clásicos. En textos como el *Fedón*[20] apuntaba Sócrates que, tras la muerte, el alma retorna al mundo de lo visible para dar vueltas alrededor de las tumbas y monumentos funerarios si ha estado sometida durante la vida a los placeres corporales y no se ha liberado del peso de la carne, viéndose forzada a vagar como un alma en pena, fantasma impuro y sombrío.

En la historia de la literatura abundan las escenas fantasmagóricas que mezclan amor y muerte, y su tratamiento nos invita a reflexionar sobre las relaciones entre el deseo y lo real, que han ido variando con el paso de los años. La literatura podría servir, en cierto sentido, para conjurar el terror que la muerte provoca y

18 *Elegías*, Gredos, 1989, 211.

19 Op. cit., 1989, 142. Según Ramírez de Verger, Cintia *era una cortesana de lujo, como Lesbia en Catulo o Sempronia en Salustio, que atendía a quienes le pagaban el alto nivel de vida que llevaba, como fue el caso del pretor, rival del poeta* (ibídem, 31). Esta idea no pasa de ser una conjetura, y también se han planteado otras hipótesis, según explican Moya y Ruiz de Elvira.

20 PLATÓN, *Diálogos*, III, Madrid, Gredos, 1997, 73. Erwin ROHDE trabajó a fondo el tema desde los tiempos prehoméricos, en que el alma se identificaba con la imagen invisible del cuerpo, una sombra, hasta Plotino, que predicaba la evasión del mundo y creía en su carácter divino (*Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, FCE, Madrid, 1994).

hacerla más llevadera. El que canta, dice el refrán, sus males espanta. En algunos casos, los escritores han hecho hincapié en el carácter deslumbrante de esa belleza que se atisba en los umbrales de la muerte, sobre todo cuando se trata de figuras juveniles, fallecidas en la plenitud de la vida y circunstancias trágicas. En *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, sostenía el protagonista en la tercera escena del Acto V que la hermosura de su amada había convertido su fosa en radiante presencia de luz[21], y en el episodio que narra en clave paródica la resurrección de Altisidora, en la parte final del *Quijote*, se dice que su bello cadáver *hacía parecer con su hermosura hermosa a la misma muerte*[22]. Idea que subyace en no pocos relatos de Edgar A. Poe, el cual disfrutaba recreándose en figuras lúgubres como Ligeia, capaces de concentrar la belleza más conmovedora –*la belleza de la fabulosa hurí de los turcos*– con los horrores de la tumba y la putrefacción. Incluso en la obra de los filósofos estoicos se alude a la extraña coincidencia de la belleza y la destrucción inminente, lo que seduce y repele. Marco Aurelio evocaba en el libro III de sus *Meditaciones* esa belleza tan particular que adquieren las aceitunas maduras en los árboles cuando se acerca la podredumbre[23].

21 (...) *her beauty makes this vault a feasting presence full of light* (*Romeo y Julieta*, Madrid, Cátedra, 2000, 399).

22 *Don Quijote de la Mancha*, Galaxia Gutenberg, Madrid, 2005, 1294.

23 *Meditaciones*, Gredos, Madrid, 1999, 70.

La idea del retorno de los muertos ha generado abundantísima literatura y ha sido estudiada desde enfoques teóricos diferentes. El psicoanálisis nos ha enseñado que los muertos son *poderosos soberanos*[24] y nuestra relación con ellos está marcada en ocasiones por una llamativa ambivalencia, que oscila entre el amor y el odio, la amistad y la enemistad, la satisfacción inconsciente por habernos librado de ellos y el dolor de la pérdida. Los mecanismos de proyección nos llevan en determinadas circunstancias a atribuir al otro sentimientos hostiles que somos incapaces de reconocer y terminan volviéndose en nuestra contra. *El superviviente* –explicaba Freud– *se niega a haber experimentado nunca un sentimiento hostil con respecto a la persona querida muerta y piensa que es el alma de la misma la que ahora abriga este sentimiento contra él*[25].

24 FREUD, Sigmund: *Tótem y Tabú, Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 1780.

25 Op. cit., 1786. *La proyección al exterior de percepciones interiores es un mecanismo primitivo al que se hallan también sometidas nuestras percepciones sensoriales y que desempeña, por tanto, un papel capital en nuestro modo de representación del mundo exterior* (ibídem, 1788).

El fragmento de las *Elegías* al que nos referíamos, el que relata la aparición del fantasma, se impone de manera un tanto brusca, sin que podamos saber las causas del fallecimiento de la protagonista[26]. Y es que, tras señalar que la muerte no lo acaba todo y que la sombra de su amada se escapó de la pira donde su cuerpo ardía, como el alma desprendida de la materia, liberada de su prisión corporal, Propercio describe una escena de gran plasticidad en la que Cintia aparece en sueños como un fantasma para acercarse a su lecho, con el mismo aspecto que tenía antes de ser enterrada, pero con parte del vestido quemado, igual que el berilo, y su rostro marchitado por las aguas del Leteo, el río del olvido, en referencia al progresivo desvanecimiento que la imagen del otro va sufriendo a medida que se aleja y pasan las horas. La escena posee una significación sexual evidente, que se manifiesta en el gesto de inclinarse sobre la cama y la imagen del vestido chamuscado, condensación simbólica del fuego que alimenta la pira y el ardor de la pasión amorosa, su presión, su escozor.

26 La intervención de Cintia alude a la posibilidad del envenenamiento, pero el texto no explicita las causas. La ambigüedad se mantiene en el capítulo siguiente, que narra el descubrimiento, *in fraganti*, de Propercio con dos amigas (Filis y Teya) y la posterior reconciliación de los amantes, que terminan disfrutando el uno del otro tras haber cambiado las sábanas. Al final, el esclavo carga con las culpas de la infidelidad cometida por el amo.

El fantasma toma entonces la palabra en medio del sueño para hacerle recordar a Propercio sus aventuras y citas secretas, cuando se ocultaban bajo el manto de Venus y calentaban con sus pasiones las callejuelas de la ciudad. También para lanzarle una serie de reproches relativos a su falta de palabra y cuidado en las honras fúnebres; para desear que el esclavo Lígdamo sea quemado y denunciar la actitud criminal de la esclava Nómade, mujer pública que fundió el oro de su imagen con la anuencia del poeta. Y así, tras solicitar que destruya sus poemas anteriores y pedirle que escriba un epitafio en su memoria, los versos definitivos, en la ribera del Anio, Cintia nos sorprende con su última intervención, en la que expone a las claras su deseo de fundirse con Propercio en el más allá, cuando llegue su hora, a pesar de sus continuos galanteos: *Que ahora te posean otras; luego yo sola te tendré: conmigo estarás y desharé mis huesos mezclados con los tuyos*. Asombrosa declaración que en la traducción editada por Cátedra contiene matices diferentes: *Que ahora te posean otras; luego yo seré tu única dueña: estarás conmigo y rozaré mis huesos mezclados con tus huesos* (*Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram*)[27].

27 Op. cit., 609.

A pesar de las sutiles variaciones textuales –fundamentales en cualquier trabajo de análisis–, constatamos que la intervención final de Cintia posee el carácter de un imperativo, un mandato, relativo a la posesión, el afán de dominio, y al deseo de mantener el fuego del goce, de seguir

viviendo, sintiendo, disfrutando más allá de la muerte. Los verbos «rozar», «deshacer», «mezclar» (*mixtis*) resultan elocuentes y contribuyen a fijar la idea de un movimiento perpetuo, una acción apasionada entre restos y cenizas: *polvo serán*, decía Quevedo, *mas polvo enamorado*.

El discurso de Cintia articula los tres tiempos verbales para recordar los amores del pasado, aludir a la situación vivida en presente y expresar un deseo orientado al futuro que tiene casi la estructura de un juramento y no excluye la amenaza de una condena. A fin de cuentas, se trata del discurso de un fantasma que ha vuelto del otro mundo para comunicarse con su antiguo amante, y cuyas palabras revelan un secreto parentesco entre el deseo y la muerte. Ramírez de Verger advertía en la introducción de las *Elegías* que el componente sexual de la imagen fue acentuado por Propercio, el cual habría adaptado una idea conocida desde antiguo que formaba parte de los ritos e inscripciones funerarias. La idea de mezclar los huesos aparecía a veces escrita en los sepulcros romanos, sellando a modo de epitafio un vínculo indestructible, a nivel corporal y espiritual, la fusión de dos seres condenados a olvidarse y perderse en el vacío.

La escena de Propercio presenta una curiosa semejanza con el sueño relatado por Freud en el capítulo séptimo de *La interpretación de los sueños*: «Padre, ¿no ves que estoy ardiendo?»[28]. Un sueño relacionado con la muerte de seres queridos que articula fragmentos de la vida cotidiana, acontecimientos reales de gran intensidad emocional, con representaciones psíquicas que apuntan al deseo de vivir, de mantener con vida al recién fallecido, y que también cuenta con un motivo iconográfico como el fuego. El sueño, afirmaba Freud, es la realización del deseo. Algo similar podría decirse con respecto a los mitos de resurrección y, por descontado, al propio texto de Propercio, que expresa el deseo de resucitar a su amada mediante una representación literaria de alto voltaje.

28 Op. cit., 656. *Una idea, casi siempre la que entraña el deseo, queda objetivizada en el sueño y representada en forma de escena vivida* (ibídem, 671).

Los que han llegado tarde
Antonio Montalvo

¡Ha besado a la muerte!
La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán

JUAN GARCÍA CREGO
Universidad Complutense de Madrid

He kissed death! Death's antropomorphisation. From the Grim Reaper to the leading man.

Abstract
Based on two stories from very different eras, the films *Death Takes a Holiday*, 1934, directed by Mitchell Leisen and *Meet Joe Black*, directed by Martin Brest in 1998. In this the author contrasts in his contribution, the usual approach of Hollywood´s traditional narration, with a story which describes the image of death, the Grim Reaper, without any negative connotations. The characters are evenly represented in each film by one of the leading men of the time, who is also the hero of the story.

Key words: Death. Hollywood's narration. Classical cinema. Post-classic cinema.

Resumen
Partiendo de dos relatos muy alejados en el tiempo como son la película *La muerte de vacaciones* (*Death Takes a Holiday*, 1934) de Mitchell Leisen y de *¿Conoces a Joe Black?* (*Meet Joe Black*, 1998) de Martin Brest, el autor plantea esta intervención como una reflexión sobre el peculiar enfoque de la narración hollywodiense más tradicional, pues se describe un relato en el que la imagen de la muerte, la vieja parca, deja de tener ese matiz peyorativo y es representada en cada film por uno de los galanes de la época, resultando ser el héroe de la historia.

Palabras clave: Nacimiento. Sobreviviente. Memoria. Rasgo. Esperanza.

ISSN. 1137-4802. pp. 105-121

La cita en Samarcanda:

Érase una vez un rico comerciante que vivía en el fabuloso Bagdad. Una mañana envió a uno de sus criados al mercado para hacer compras, pero al poco tiempo volvió éste con aspecto pálido y tembloroso. Pregúntale su amo por lo que le pasaba a lo que el criado respondió que estando en el plaza del mercado se cruzó con la muerte y que ésta al verlo le hizo un gesto como de amenaza. Arrodillándose, suplícale a su señor que le prestase su caballo más veloz para poder salir de allí y marcharse a la ciudad de Samarcanda a la que esperaba llegar antes del anochecer y de esa forma la muerte no lo podría encontrar en Bagdad. Conmovido, el

amo accedió a la petición de su criado y ordenó que se le diese el caballo más rápido, para que pudiera huir de esa forma de la muerte que le había amenazado en la plaza del mercado de Bagdad. Escapó de esa forma el criado, pero el amo, intrigado, por un lado, y molesto, por otro, por el comportamiento de la muerte, fue a la plaza a buscarla, la encontró caminando entre la gente y acercándose a ella la increpó por haber amenazado y aterrorizado a su criado. La muerte sorprendida a su vez por el tono y actitud del comerciante le contestó que al criado no le había hecho ningún gesto de amenaza, sino que había sido de sorpresa al verlo aquella mañana en Bagdad, ya que tenía una cita con él aquella noche en la ciudad de Samarcanda.

Este viejo cuento oriental tiene orígenes en relatos judeo-talmúdicos y posteriormente en los sufíes musulmanes. No obstante, el rastreo de esos inicios es tal que esa búsqueda recuerda a la teoría de Levi-Strauss sobre el origen de los mitos, ya que el proceso que lleva a la búsqueda de la fuente inicial supone el hallazgo de una capa o un estrato anterior, sin que al final nunca se encuentre el verdadero inicio.

Desde el punto de vista formal y erudito el trabajo del profesor Miguel Diez R. publicado en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*[1], es probablemente de los más completos que conocemos. De esta manera tenemos variadas aproximaciones a esa imagen de la muerte que nos interpela de tú a tú y nos hace presente nuestro destino. La razón por la que esta historia nos subyuga y por la que en alguna medida nos perturba es por la puesta en evidencia de la inexorabilidad de la muerte, y en cierta medida la puesta en cuestión de si la misma tiene correlato con nuestro destino, es decir ¿tenemos un día, una hora un instante, en suma, en que nos encontraremos con ella? El gran caballo de batalla de la Grecia clásica fue la presencia del destino, del hado. Bien se lo anunció la Pitia en Delfos a Edipo y éste abandonó su tierra para no matar a su supuesto padre ni casarse con su supuesta madre, pero todo fue igual, él tenía su cita en su Samarcanda particular, es decir, Tebas.

1 DÍEZ R. Miguel: "El gesto de la muerte": aproximación a un famoso apólogo. *Especulo. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense, 2009 http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/gestomu.html

Suele suceder y pensarse que esto es cuestión o solo ocurre en la ficción, pero cuando ocurre en la realidad nos produce un escalofrío, como aconteció con la historia de aquella persona que el uno de junio de 2009 iba a viajar en el vuelo 447 de *AirFrance* que se dirigía de Rio de Janeiro a Paris, este avión cayó al mar en el océano Atlántico y todos sus 216 ocupantes murieron. La citada persona que imagino dio el mayor suspiro de su vida por haber perdido aquel vuelo y salvar así su vida, días después

voló a Europa en otro avión y llegó feliz a París, más a las pocas horas hizo un viaje en automóvil a Suiza y sufrió un accidente en el que murió[2].

2 http://internacional.elpais.com/internacional/2009/06/12/actualidad/1244757612_850215.html

En la película *Destino final* (*Final Destination*) de 1999, y cuyo director y guionista fue James Wong, este planteamiento narrativo de la muerte como ente que nos marca un destino inevitable se lleva al paroxismo. No se presenta antropomorfizada, pero sí se pone en evidencia su letalidad en el detalle de la herramienta mortal. Puede ser una brisa o un poco de agua que provoca cortocircuitos u otro sin fin de sucesos que resultan mortales. Este relato ha sido explotado hasta en cinco versiones lo que la convirtieron en una de las franquicias del horror de esos inicios del siglo XXI. Esa muerte que es el mismo personaje que lleva masacrando adolescentes en el cine desde los años 70 del pasado siglo. Ya sea Michael Myers el asesino de la saga de películas de *Halloween*, Jason Voorhees el *serial killer* de la saga *Viernes 13* o Freddy Krugger el criminal que mataba en los sueños de la saga *Pesadilla en Elm Street*, es sin duda alguna una de las líneas argumentales más recurridas por los guionistas para su público objetivo, el adolescente que siente fascinación por la temática de la muerte y a la que ha convertido en Héroe.

La reflexión, a modo de síntesis de lo anteriormente escrito y la razón por la que a todos nosotros nos impresiona el tema es, por un lado, por ese hecho cierto de la inevitabilidad de la propia muerte; y, por otro, la pregunta que nos hacemos es si en realidad todos tenemos inexorablemente una cita en nuestra particular Samarcanda.

Los anclajes de la muerte

En la psicopatología fenomenológica la muerte aparece como un apéndice de la angustia, de tal forma que cuando desde esa perspectiva se trata de definir a la angustia se dice que es el miedo a tres cosas: la muerte, la nada y/o la locura. De hecho cuando la gente tiene una crisis de angustia y si su introspección está lo suficientemente "entrenada" podremos hallar el rastro de esos tres temores. De todas formas todos ellos son trasunto de la muerte.

Desde la perspectiva de la psicopatología psicoanalítica. J. Laplanche y J-B Pontalis[3], acotan el territorio de la muerte dentro del viejo y conocido término griego de Thanatos: la Muerte. Con

3 LAGACHE, Daniel (Dirección) / LAPLANCHE, Jean / PONTALIS, Jean Bertrand: *Diccionario de Psicoanálisis*. 1ª edición en editorial Paidós. Barcelona. 1996. p. 425.

la precisión que caracteriza a los citados autores y que ha servido para centrar adecuadamente muchos temas y términos del psicoanálisis freudiano, recuerdan como fue Federn quien primero introduce el término, al decir de E. Jones. De todas formas, en la dialéctica de las pulsiones de la teoría psicoanalítica Freud describe a Thanatos como la pulsión de muerte frente a la de vida o Eros. Es más y según la nota de Strachey en el tomo XVIII[4] aparecen por primera vez publicadas estas ideas sobre la muerte nominadas por Freud como pulsiones yoicas o de muerte y pulsiones sexuales o de vida. Todo ello en el contexto de un comentario que hace sobre la dinámica de las mismas y sobre el devenir natural de la vida que es la muerte: "*Si uno está destinado a morir, y antes debe perder por la muerte a sus seres más queridos, preferirá estar sometido a una ley natural, incontrastable, la sublime necesidad y no a una contingencia que tal vez habría podido evitarse. Pero esta creencia en la legalidad interna del morir acaso no sea sino una de las ilusiones que hemos engendrado para soportar las penas de la existencia* (Schiller)."[5]

4 FREUD, Sigmund: *Obras completas*. XVIII. Ordenamientos, comentarios y notas de James Strachey con la colaboración de Anna Freud. *Más allá del principio de placer . Psicología de masas y análisis del yo y otras obras* (1920-1922). Novena Reimpresión, Amorrortu editores. 2001. Buenos Aires, p. 43.

5 Op.cit., p. 44.

Abundando en la idea de la muerte como pulsión, instinto, Lacan refiere que: "*La noción del instinto de muerte, por poco que se la considere, se propone como irónica, pues su sentido debe buscarse en la conjunción de dos términos contrarios: el instinto en efecto en su acepción más comprensiva es la ley que regula en su sucesión un ciclo de comportamiento para el cumplimiento de una función vital, y la muerte aparece en primer lugar como destrucción de la vida.*"[6]

6 LACAN, Jacques: *Ècrits*. Editions du Seuil, París, 1996. Hay edición en español: *Escritos*, Siglo XXI editores, cuarta edición en español. 1976. México, p. 133.

Ahora bien, donde quizá Freud hace un comentario más certero y que puede llegar mejor al común de los mortales es en su escrito *Nuestra actitud ante la muerte*[7],que escribió en 1915 y como se comprenderá esas reflexiones se escriben en plena primera Gran Guerra o Primera Guerra Mundial, y de alguna forma le atañía directamente, ya que la muerte llevó a personas muy cercanas a él. Cuando Freud desarrolla su discurso sobre la muerte comienza recordando una verdad de la teoría psicoanalítica anclada en la existencia del inconsciente:"*Así, la teoría psicoanalítica ha podido arriesgar el aserto de que, en el fondo, nadie cree en su propia muerte, o, lo que es lo mismo, que en el inconsciente todos nosotros estamos convencidos de nuestra inmortalidad*"[8]. En principio es cierto que la primera actitud suele ser esta, pero para el individuo, por otro lado, es tan evidente la cercanía, la proximidad de la muerte, que solo haciendo un ejercicio de negación, que se presentará con múltiples caras desde la ignorancia de las señales, hasta

7 FREUD, Sigmund: *Obras completas*. Tomo II. *Nuestra actitud ante la muerte,Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*. Editorial Biblioteca Nueva.Madrid. 1948.

8 Op. cit., p. 1010.

el enmascaramiento total e hipócrita, aunque quizás haya que decir que comprensible por el terror que la muerte inspira en el fondo. Esta es la clave por la que en la época postmoderna que vivimos, pese a muchos que se empeñan en negarla, utilizamos para la muerte uno de los múltiples eufemismos que se han creado en estos tiempos, (recuérdese como al ciego se le llama invidente y al lisiado o paralítico minusválido físico); del muerto decimos que se ha ido, que nos ha dejado hasta el punto que el oyente no avisado piensa que lo que le ha sucedido al muerto es que se ha tomado unas vacaciones o ha emprendido un viaje a Cancún. Y es que nos aterroriza decir que alguien cercano a nosotros se ha muerto. En idea de Freud, y sobre la base de sus tesis sobre el hombre primitivo o primordial como él le llamaba, esa negación de la muerte proviene de una elaboración que posteriormente hizo el ser humano, elaboración definida por el psicoanalista como de una "convención cultural".

Viene muy a cuento ahora otro comentario que Freud expone en líneas posteriores a las antes citadas, el padre del psicoanálisis había hecho mención previamente a como la muerte de las personas más cercanas a nosotros crean una especie de negación: *"la tendencia a excluir la muerte de la cuenta de la vida trae consigo otras muchas renuncias"*[9], que se manifiesta, entre otras muestras, en el empobrecimiento de todo tipo que la muerte nos produce; desde la carencia de interés por los más simples avatares que la propia vida nos ofrece hasta el temor o negativa a emprender empresas que de alguna forma pongan en riesgo la vida, ante este marasmo recuerda Freud que: *"Entonces habrá de suceder que buscaremos en la ficción, en la literatura y en el teatro una sustitución de tales renuncias... En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista."*[10]

9 Op. cit., p. 1011.

10 Op. cit., p. 1011.

Pese a la importancia de lo anteriormente escrito, andaríamos por las ramas en cierta medida sino aplicamos el bisturí psicoanalítico que Freud utiliza para exponer su teoría sobre la muerte y sus derivas colaterales como serían los sentimientos de culpa, el animismo en su día y su desarrollo posterior en las religiones. Recurre de base Freud a uno de los libros por él escrito y al que tenía en la más alta estima, me refiero a *Tótem y tabú*. Partiendo de lo allí descrito analiza Freud la conducta del hombre primitivo (que para él sigue estando en nuestro mismo fondo de hombres civilizados), de cómo imagina que ese hombre primitivo afronta la muerte; por supuesto la de su enemigo en principio pues, como él des-

cribe, el primitivo no se podía imaginar la propia muerte. No obstante nuestro antepasado sí ve la muerte muy de cerca cuando le ocurre a aquellos seres a los que amaba, la mujer, los hijos, los amigos y ahí –según Freud– nacen dos sentimientos, por un lado, el del dolor por la muerte de los seres queridos, pero por otro de alegría, porque eran seres en cierta medida extraños y odiosos a fin de cuentas. Desde esta perspectiva, los sentimientos de amor tienen siempre tras de sí los de odio. Nace así la ambivalencia de sentimientos y de ella se derivan los sentimientos de culpa. Pero el primitivo tampoco podía aceptar la idea de la propia muerte y se inventa, por decirlo así, los espíritus: "*El recuerdo perdurable de los muertos fue la base de la suposición de otras existencias y dio al hombre la idea de una supervivencia después de la muerte aparente.*"[11]

11 Op. cit., p. 1013.

Continua exponiendo Freud en su discurso que el hombre contemporáneo sigue en su inconsciente con la misma idea de inmortalidad que la del primitivo, así que añade: "*En consecuencia, nada instintivo favorece en nosotros la creencia en la muerte. Quizá sea éste el secreto del heroísmo. El fundamento racional del heroísmo reposa en el juicio de que la vida propia no puede ser tan valiosa como ciertos bienes abstractos y generales. Pero a mi entender, lo que más frecuentemente sucede es que el heroísmo instintivo e impulsivo prescinde de tal motivación y afronta el peligro diciéndose sencillamente: No puede pasarme nada*"[12]. Como vemos el padre del psicoanálisis afronta en esta última cita un explicación del heroísmo tan ligado a la muerte o por mejor decir que el héroe justifica su razón de ser en la forma en la que individuo afronta a la muerte. Freud pone, pues, en cuestión la motivación abstracta del héroe.

12 Op. cit., p. 1014.

Muchos años después de 1915 (que fue cuando el padre del psicoanálisis escribió esas reflexiones), en 1975, el biólogo de Harvard Edward O. Wilson escribió el libro *La sociobiologia* en el que, tras el estudio de numerosas especies de animales inferiores y en especial de los insectos sociales, halla en ellos una especie de instinto que les mueve a acometer actos heroicos, altruistas, en los que por supuesto sacrifican su propia vida en favor de la comunidad a la que pertenecen. Extrapolados al ser humano esta podría ser también una explicación del hecho heroico. La influencia de los genes para desarrollar esa conducta era una de las causas capitales, en idea de Wilson. Hasta el punto de que él describe los llamados genes altruistas, que de manera primordial actuarían en beneficio del grupo. Wilson afirma en su libro que: "*Los seres humanos son absurdamente fáciles de adoctrinar* –lo buscan– *...Los genes podrían ser del tipo que favorece la adoctrinabilidad, incluso a expensas de los individuos que se someten. Por ejemplo, la*

voluntariedad en arriesgarse a morir en batalla puede favorecer la sobrevivencia del grupo."[13]

13 WILSON, E.O.: *Sociobiology. The new Synthesis*, hay traducción al español: *Sociobiología. La nueva síntesis*. Ediciones Omega. Barcelona. 1980. Págs., 579-580.

Como puede deducirse de los dos hitos reseñados anteriormente, el héroe se debatiría (para serlo, ante esa muerte que es su prueba y que le confirmará o no como tal) entre dos teorías o la clásica de Freud como hemos escrito más atrás o la más "moderna" apadrinada por la sociobiología de Wilson, aunque este último fue contestado seriamente por conocidos investigadores de la talla de Richard Lewontin, Stephen Jay Gould y Steven Rose, entre otros, que llamaban la atención entre otras razones sobre la deriva social y política a la que podrían conducir las tesis de Wilson.

Sin embargo, nosotros no queremos extendernos más sobre la muerte y el héroe que la honra de una forma tan descarnada, valga la expresión y por ello nos interesa abundar en la deriva poética, si podemos decirlo así, que encontramos en la obra de arte y en concreto en la ficción que se exhibe en la pantalla.

El héroe, la heroína, el amor y la muerte

Y no puede ser en principio más enigmático, pero a la vez más poético, cuando la muerte se define a sí misma refiriéndose a las coordenadas espacio temporales con esta manifestación: "Soy un especie de vagabundo del espacio"(F1)

O la no menos increible frase de presentación, "soy el punto de contacto entre el tiempo y la eternidad"(F2)

Esta es la forma en que se presenta la muerte ante su forzoso anfitrión el duque Lambert en una excepcional película de 1934, *La muerte de vacaciones*, dirigida por Mitchell Leisen, con guión de Maxwell Anderson y Gladys Lehman sobre una obra de teatro del italiano Alberto Casella. La trama, que mal hilvanada hubiera dado lugar a una ridícula o tópica comedia dentro de la gran casa de la comedia que era la Paramount en ese año de 1934, es sencilla y brillantemente poética. Los personajes claves nos permiten una perspectiva de la muerte que promueve inexcusablemente a una reflexión lejos de lo trivial. Y como nexo de unión entre la muerte y la vida: el amor; de quien la muerte dice a tra-

vés del personaje que la representa, el príncipe Sirki, Fredric March: *"El amor es más grande que la ilusión y tan poderoso como la muerte"*. Es decir más fuerte que él / ella misma.

La heroína, Grazia, Evelyn Venable es una joven un tanto extraña, cuando todos sus amigos están participando en una fiesta popular, ella está en una iglesia rezando y con una mirada ausente; en la carretera peligrosa que les conduce a la mansión del duque, llamada Villa Felicidad (curioso nombre para el lugar donde se va a producir la mayor parte de este relato), la joven nota una sombra extraña que va tan veloz como ellos tras el coche que les conduce a la casa; los vehículos en el que va la joven y el de sus amigos están a punto de tener un accidente mortal y no pasa nada, pero los dos conductores han notado también la sombra. Grazia es la única que ve la sombra con claridad, de alguna manera anhela dejarla atrás de una manera curiosa, acelerando hasta el infinito, es decir llegando a ella, a la muerte. Este personaje entronca claramente con otro que será el de la *final girl*[14] tan común en los relatos del cine de horror de los años setenta y ochenta del siglo pasado. La joven virgen que es capaz de ver, oír o sentir de cualquier manera la presencia del asesino en serie, que sería una visualización de la muerte postmodena, y que con diversos utensilios en mano está aniquilando a los otros jóvenes que rodean a esa chica final. Esta mujer será capaz de acabar o convivir con esos personajes del horror que la intentan asesinar.

14 CLOVER, Carol J. (1992): *MenWomen and Chainsaws*, 1ª, edición. Princeton (New Jersey), Princeton University Press, p. 8.

Hay que dejar en evidencia que en esta curiosa situación de partida nos queda claro que Grazia de inicio se encuentra sola en ese grupo de amigos y en esa reunión en Villa Alegria. Luego descubrimos que su madre le acompaña, aunque es un personaje con el que no tiene apenas relación en este relato. El padre no está presente, ni siquiera en el momento que su mano puede ser concedida al hijo del duque.

Ya en la casa la joven sigue con una conducta extraña, su novio Corrado hijo del duque Lambert, sale a buscarla al jardín donde ella está sentada y se muestra extrañamente soñadora, cuando la joven regresa al salón, Corrado trata de sacarle el sí del compromiso para la celebración de la boda que todos parecen desear, pero la joven aun diciéndole que le ama, no quiere comprometerse, parece no estar segura y vuelve de nuevo al jardín desde donde al poco rato oyen que grita y al salir a buscarla la

encuentran desmayada, ella habla entonces de una sombra, de algo que la ha tocado que parece frío y que a la vez le ha estremecido. Los invitados se alteran, los hombres y el criado salen al jardín en busca de un agresor pero no encuentran nada. El duque Lambert les dice a sus huéspedes que se retiren a descansar y que él se quedara un rato en el salón haciendo guardia. Ya sentado el duque en la penumbra del salón ve aparecer por la puerta del jardín una sombra a la que el duque le pide que se detenga o que tendrá que disparar sí sigue avanzando, el duque trata de disparar el arma, pero ésta no responde. La muerte se presenta y se define como hemos escrito más arriba: *soy el punto de contacto...*, la muerte le confiesa al duque que va a tomarse tres días de vacaciones, el número mágico de manera casual se plantea aquí. Su argumentación es simple: está cansada y quiere saber por qué los humanos la temen tanto, así que como no comprende esa conducta va a encarnarse en un viejo amigo del duque, el príncipe Sirki, que no acudirá a la cita con el duque ya que ella misma le había arrebatado la vida. El duque deberá presentar a la muerte como el supuesto príncipe Sirki y a nadie le dirá su verdadera identidad.

Así sucede, y el príncipe se presenta en la casa ante los invitados y es aceptado como un humano más. Uno de los puntos más interesantes de este filme se produce en ese momento justo antes de ser presentado,pues el duque de Lambert advierte como si alguien horrible y letal (no puede citar el verdadero nombre de su anfitrión) fuese a llegar,y tal es así que los invitados al oír la presentación del el Principe Sirki se asustan de una manera evidente (F5).

Pero el invitado no es temible, es más nos sorprende a nosotros mismos como espectadores al aparecer vestido de un blanco impoluto y con uniforme militar de gala (F6).

Los invitados, que siguen algunos con el susto que les había inducido el duque, cambian de gesto (F7). El plano medio del príncipe Sirki nos descubre a un auténtico galán (F8).

Es Fredric March, uno de los galanes más populares de Hollywood en ese año 1934. Proviniente del teatro, de Broadway, ganador en el año 1932 del Oscar al mejor actor con la

versión cinematográfica de Rouben Mamulian del clásico de Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekill y Mr Hyde* que en cine y en español se tituló *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekill and Mr. Hyde*, 1932). Este actor en este año de 1934 realizó seis películas en diversos estudios de Hollywood. Más que otros de los galanes que trabajaban en los diversos estudios en esos años, Clark Gable ese mismo año hizo cinco películas o Gary Cooper dos. En estos dos casos, al igual que en el de Fredric March estamos hablando de actores norteamericanos, provenientes de la Norteamérica profunda. Los nuevos héroes americanos que representaban aquello que se llamó *New Deal*.

Lo habitual en el cine de horror del primer sonoro era que el malvado fuese interpretado por un actor extranjero o al menos alguien de carácter distinguido con acento foráneo. Y solía ser de otra nacionalidad, sobre todo de la antigua Europa. Nuestro héroe no cumplía este requisito. Eso sí, al proceder del teatro y tener amplia formación en este arte dominaba las buenas maneras y los acentos lo que le permitía hacer en muchas ocasiones papeles de noble o de personajes muy refinados.

Grazia ya había presentido a la muerte, pero el encuentro entre ambos se produce en momentos posteriores al del resto de personajes. La madre acompaña a su hija en las escaleras donde la joven se muestra con el pelo suelto y en camisón. El magnetismo existente entre Grazia y el príncipe se muestra de una manera palmaria. El espectador advierte una especie de fascinación que se manifiesta en una planificación y una dirección no solo fílmica, sino compositiva y decorativa (campo del que procedía) Mitchell Leisen), magistral. El duque de Lambert presenta a Grazia, como hija de la princesa de Luca, es decir, Grazia es hija de princesa, algún día princesa también,algo que le iguala a Sirki. Ni una sola palabra entre ambos, solo un cordial saludo y un gesto en el que la joven se lleva la mano al corazón. El príncipe / muerte sube a sus aposentos. La sumisión de la mujer ante Sirki es total y la fascinación del hombre por la belleza de Grazia también queda perfectamente reflejada en las imágenes.

Al día siguiente los diarios, traen noticias de graves accidentes, incendios, etc., en los que no muere nadie; era pues evidente que la muerte estaba de vacaciones. Mientras el príncipe Sirki conoce a Grazia y se enamora de ella, rechaza a las otras mujeres que se le acercan. Grazia a su vez siente también esa extraña llama del amor por el príncipe y al final de los tres días cuando el duque les confiesa a su hijo y asus aterrorizados invitados, quien es realmente el príncipe Sirki y ante la posibilidad de que la / el muerte se lleve con ella / el a Grazia, instan a la muerte para que le diga la verdad de quien es realmente, para que la joven se desengañe. Debatiéndose en su amor por la joven el príncipe Sirki a la hora fatídica de las doce en la que vuelve a convertirse en sombra se manifiesta como tal ante Grazia, pero esta no muestra extrañeza, pues le dice a la / el muerte que: "*siempre te he visto de esa forma*". A lo que la muerte, insiste: "*¿siempre me has visto así?*" y la joven enamorada le contesta: "*Sí,siempre*". La/ El muerte la envuelve en su capa y se la lleva con él / ella.Ahora el ser muerte se fusionará con Grazia como ser femenino y ese nuevo ser volverá a su oscuro cometido.

Vemos pues como la heroína, muestra ese extraño atractivo que todos los héroes tienen por la muerte, y ante lo que al resto de los humanos

parece aterrorizarnos, para el héroe es como si la muerte, la posibilidad de morirse se tratase de algo amistoso, algo natural.

Asistimos así al gran dilema humano de cómo reaccionar ante la muerte, el terror, el rechazo es la conducta habitual, de alguna forma la disolución del yo es lo que está en juego por eso la angustia es el heraldo frente a la posibilidad de la muerte, nos alerta quizás exageradamente ante la posibilidad de disolvernos en ella. En este film la mayoría de los invitados expresan su terror ante la muerte de una manera típica, quizás uno de ellos el barón, sea el que más ecuánime se presente ante ella, no obstante la presencia de ella, alienta en él la idea de tomar un nuevo rumbo existencial, ya que si hasta entonces ha llevado una vida ordenada, piensa en disfrutar a partir de entonces plenamente de la vida, por supuesto el no conoce la verdadera identidad del príncipe Sirki, pero como el mismo barón dice su presencia en la casa, no sabe porqué, le ha hecho pensar así.

De la heroína, como hemos dicho más atrás, la conducta es más extraña todavía, ¿hay en ella una especial predisposición hacia la muerte?, como también ya hemos apuntado su comportamiento no puede ser más sugerente en este sentido, es una chica atípica si la comparamos con su contrapunto que son las otras dos jóvenes que están también en la mansión como invitadas, de ahí a que su querencia amorosa por la muerte que esta encarnada en el príncipe Sirki, no pueda más que interpretarse como una atracción fatal, no hay extrañeza, ni rechazo en ella frente a la / el muerte, además desengaña a ésta cuando le dice que siempre la ha visto así: como sombra. Dentro de la simbología que aquí utilizan los guionistas o el autor original Albeto Casella, el cemento que de alguna forma trata de utilizarse para que casen los dos términos tan opuestos como Eros y Thanatos, vida y muerte, ese cemento sería el amor. Quizá deberíamos ir más allá y hablar de una cultura de muerte, que sería lo que subyace en la trama, y la representa Grazia, la heroína, ya que es una atracción morbosa la que ella siente por la muerte y en sus ritos ante ella parece encontrarse a gusto, quizá sea este personaje el arquetipo de una cierta cultura de muerte que en esa época (recordar que el año de producción de este film es 1934) recorrerá posteriormente todo Occidente.

¿Conoces a Joe Black?, la versión postclásica

Con el film *¿Conoces a Joe Black?*, parece que nos encontramos sesenta y cuatro años después, ya que este es de 1998, con un mero *remake* de la pelí-

cula hecha en 1934, titulada *La muerte de vacaciones*, y de la que hemos escrito ampliamente en el apartado anterior de este trabajo. El argumento sigue siendo, tal y como se menciona en los títulos de crédito del film, de Alberto Cassella que se inspira en la obra de teatro *Death Takes a Holiday*, el guion es en esta ocasión de Ron Osborn, Jeff Reno, Kewin Wade y Bob Goldman y el director es Martin Brest conocido por haber dirigido tres films deamplia aceptación en las pantallas de todo el mundo, nos referimos a *Superdetective en Hollywood* (*Beverly Hills Cop*, 1984), *Huida a medianoche* (*Midnihgt Run*, 1988), film de comedia y acción que tuvo un masivo reconocimiento popular, y *Esencia de mujer* (*Scent of a Woman*, 1992) con la que Al Pacino consigue el Oscar al mejor actor de 1992. Esta película es a su vez un *remake* de la italiana de 1974 *Perfume de mujer* (*Profumo di donna*) de Dino Risi. En consecuencia, podemos pensar que Brest ya tenía experiencia en la revisión de películas.

En la obra que ahora nos ocupa, los guionistas de *¿Conoces a Joe Black?*, utilizan unos registros distintos a los existentes en la obra original, ya que, por ejemplo, la antropomorfización de la muerte que es quizás la clave del film y que ya se había hecho en el original, adquiere con estos últimos escritores matices más acusados en la deriva de "humanización" de la muerte.

En la película de Martin Brest, la muerte va a buscar expresamente al magnate de empresas de telecomunicación William Parrish, (encarnado por Anthony Hopkins) que es un hombre completo, triunfador en los negocios y en su vida familiar, viudo, pero con dos hijas que le adoran. Al principio, la presencia de la muerte, solo la intuimos por una voz que llama a ese Padre por antonomasia que es el empresario Parrish.

Además, en esta versión los guionistas añaden un matiz significativo en el guión, y es que presentan al protagonista en el primer cuarto del film, hablamos de Brad Pitt, que interpreta a Joe Black. Este aparece detrás de un cristal en una cafetería y entabla una conversación con la hija de William Parrish, Susan (Claire Forlani).

Ahí se atisba el inicio de un posible amor, pero Joe Black, será atropellado debido a que cruza una calle atolondradamente, pues intentaba buscar con su mirada a Susan. De esta manera cuando la / el muerte se presenta al patriarca (también apa-

rece detrás de un cristal), y vemos que con la antropomorfizacion de la muerte en este actor se busca sorprender al espectador.

De hecho la antropomorfización parece ser una tendencia humana muy antigua, quizás porque sería la única forma de concebir a los dioses que adquirirían de esta forma lo superlativo de las características humanas. En las religiones egipcias, hindús, etc., encontramos muestras de ello y los antiguos griegos tenían el Olimpo lleno de dioses que hacían honor a las más diversas pasiones humanas.A la muerte, también desde antiguo, se ha tratado de revestirla de características humanas, este mismo artículo contiene una nuestra de nuestro aserto, nos referimos a como se describe a la muerte en el viejo cuento de *La cita en Samarcanda*.

En este film que venimos analizando es destacable este cambio con respecto al original, la muerte busca a una persona a un Padre que ya no es un noble, sino un magnate de las comunicaciones, un hombre importante en ese cuarto poder que en Norteamérica supone a finales del siglo veinte una consolidada clase aristocrática. En el original la / el muerte buscaba entender por qué le temían los humanos. Aquí la / el muerte va al encuentro de un patriarca y le comunica la sentencia, solo leresta el tiempo que tardará en llevárselo, que, en principio, dependerá de que Parrish cumpla su parte del pacto permitiéndole desenvolverse en su medio y vivir las emociones y experiencias de los humanos.

Joe Black es el nombre humano que le da William Parrish a el / la muerte, papel encarnado por Brat Pitt, cuya prestancia física da al personaje uno de los principales ingredientes que serán necesarios para que fructifique la llama del amor. Gracias a la antropomorfización de la muerte esta va conociendo lo que es ser humano, y lo que significa la vida para nosotros. Joe Black aprende algo tan sencillo e infantil como es saber el pequeño placer que puede suponer el comer crema de cacahuetes. En contraposición a la elegante muerte que encarnaba Fredric March en el relato anterior.

Hollywood en este caso utiliza el mismo mecanismo, el gran galán del momento como representante de el ser muerte.

Mas la clave del film se encuentra en como Joe Black se va enamorando de Susan (Claire Forlani) la hija menor de Parrish. Todo el mecanismo de emociones, de sentimientos varios que se ponen en marcha cuando nos enamoramos es sentido por la / el muerte poseedora del cuerpo de Joe Black. Todos esos aspectos del sentir son vivenciados por la muerte, en principio, como extraños, pero descubre también lo atractivas que pueden ser esas sensaciones. La exhibición que guionistas y director hacen de como la muerte va conociendo las distintas emociones, ha sido acentuada a propio intento por los creadores del *remake,* en su intento de humanización de la muerte. Así que llevado al paroxismo ese desarrollo dará lugar a que Joe Black se sienta enamorado de Susan, de que sepa que en principio el amor es no poder vivir sin el otro o en este caso y aunque resulta paradójico no poder morir sin el otro. Más en ese rizar el rizo y sin que se violente una de las características de la condición humana, por amor también se puede renunciar al ser amado y esa es la salida que al contrario de lo que ocurre en la película original, donde el matiz poético se había alcanzado de manera inigualable, en este último film el recurso es el que la muerte, Joe Black, abandone el cuerpo que había utilizado para vivir entre los humanos y vuelva a su dimensión acompañando a William Parrish en su último acto en la vida, como gran sacrificio patriarcal.

La heroína de este film, Susan, es médico y conoce en su día a día profesional las andanzas de la muerte, y practica también una especie de cultura de la muerte, en la escena de despedida, Joe Black trata de decirle la verdad a Susan a instancias de una petición que le había hecho anteriormente su padre William Parrish, para que fuera sincero con su hija y le dijera en realidad quien era y de quien se había enamorado. Y aunque por un momento parece que la muerte va a sincerarse, no lo precisa tampoco porque la heroína ha intuido quien es, y en ese espacio en el que no se necesitan palabras para expresarse, la /el muerte, alias Joe Black, le dice que siempre tendrá lo que encontró aquella mañana en la cafetería, es decir la muerte le devolverá al Joe Black humano que había conocido y de quien se había empezado a enamorar en el momento del primer encuentro. Este comportamiento falsamente noble, es a la vez absurdo, ya que el / la muerte ya se había llevado a aquel Joe Black y en este caso se confiere a ella /el, poder para devolver la vida. Gesto incomprensible y pueril digno de esa infantilización de Hollywood de la que adolece el cine postclásico.

Susan está enamorada de la muerte y por eso cuando se abrazan le dice: -"*Dime que me quieres, dime que me quieres ahora.*" A lo que la muerte responde afirmativamente. Posteriormente la muerte, en la cumbre de su humanización le responde a la heroína: "*Susan gracias por quererme*" Quizás en el film del año 1934 esa misma escena tiene un tinte más dramático, si se quiere de *amour fou*, pues en él vemos a la heroína decirle a la muerte que siempre ha sabido que era ella.

A modo de conclusión

La muerte ha sido un tema de reflexión y representación artística desde los orígenes del hombre. El mayor creador de relatos del siglo XX no se iba a quedar atrás en la representación de ésta. Así pues, comprobamos como tanto el Hollywood clásico como el postclásico se ha planteado el tema de la muerte desde muy diversos ángulos e incluso la ha convertido en héroe / heroína de sus películas.

En ambos relatos se utiliza un mismo mecanismo que es convertir a la muerte en un hombre hermoso, en el idioma inglés la muerte no tiene género. En la lengua española, la muerte tiene género femenino, lo que nos resulta más chocante. Es de notar también, que en ambas narraciones se recurre al gran galán del momento en Hollywood, para hacer este papel.

Hemos de tener en cuenta, además, un aspecto técnico en la película original apenas son 79 minutos de duración, el *remake* alcanza los 178 minutos. Esto no querría decir nada si ambas películas alcanzasen el mismo nivel artístico, pero claramente la última no lo ha logrado.

Por otro lado, pese a que es cierto que el *remake* cambia la escenografía y quizás aquí el relato se hace más prosaico y en cierta medida más comprensible o más fácil de "digerir", y no obliga al espectador a aceptar determinadas licencias que había que asumir en *La muerte de vacaciones*, sin embargo quizá se sacrifica el contenido poético del film original, amén de que si bien Joe Black parece más cercano al espectador, se sacrifica en el *remake* el "argumentario" que existía en el primero, argumentario filosófico, existencial que contribuía a dar esa singularidad que siempre ha sido atribuida al film de Mitchell Leisen. Esto como se ha comentado tiene que ver con esa infantilización del Hollywood postclásico. Un ejemplo claro y concluyente es la relación sexual que se presenta en ambas películas entre el ser muerte y la joven heroína. Mientras que el

original se recurre al siempre efectivo encadenado, la sugerencia. En el *remake* se recurre a la estética de la publicidad para enmascarar de forma plastificada lo obvio. El encuentro de los cuerpos.

Después de lo expuesto podemos concluir que sin lugar a duda preferimos quedarnos con el relato primigenio al que se puede considerar clásico, y es clásico porque, como ha sucedido, es digno de ser copiado e imitado. El problema es que la copia en este caso es fallida y muy anclada a un tiempo y estética. Mientras que la poesía de la original la convierten en un referente.

Jardín ajeno

Jeroglíficos de las postrimerías
Antonio Montalvo

Deconstrucción, humor y suicidio en el siglo XIX.

De la culpabilización a la muerte de Dios

VÍCTOR LOPE SALVADOR
Universidad Complutense de Madrid

Deconstruction, humour and suicide in the nineteenth century. From Guilt to Death of God

Abstract
In this work we are interested in studying how some relevant questions regarding the changes that are ocurring within western civilization, throughout the XIX century, are introduced in different philosophical and artistic texts. God is probably the symbolic instance that suffers major erosion until the declaration of his death. This wearing down is produced along with other phenomenon of an aesthetic kind such as deconstructive games, humour, press cartoons, the Decadent movement, and sociological events such as the increase of suicides and the raise in drug consumption. It is a century in which the laugh is acclaimed while boredom is unbearable.

Key words: God. Kierkegaard. Suicide. Boredom. Laugh.

Resumen
En este trabajo nos interesamos por estudiar cómo se presentan en distintos textos filosóficos y artísticos algunas cuestiones relevantes que tienen que ver con los cambios que se producen en el seno de la civilización occidental a lo largo del siglo XIX. Dios es seguramente la instancia simbólica que sufre una erosión mayor hasta llegar a la declaración de su muerte. Constatamos que esa erosión se produce en paralelo con otros fenómenos de tipo estético como los juegos deconstructivos, el humor y las caricaturas en la prensa, el decadentismo y fenómenos de tipo sociológico como el aumento del número de suicidios o el creciente consumo de drogas. Es un siglo en el que se ensalza la risa mientras el hastío se hace difícilmente soportable.

Palabras clave: Dios. Kierkegaard. Suicidio. Hastío. Risa.

ISSN. 1137-4802. pp. 123-136

Dios culpable

Isidore Lucien Ducasse murió en noviembre de 1870, a los 24 años, en París. En 1868, sólo un par de años antes, había publicado de forma anónima *Les Chants de Maldoror* y en 1869 volvió a publicarlos bajo el pseudónimo de Conde de Lautreamont. En aquellos años, el libro no consiguió interesar a nadie. Sí fue considerado como un texto precursor por parte de dadaístas y surrealistas a finales de la primera década del siglo XX, casi cinco décadas después de la muerte de su autor. Entre sus páginas

puede leerse algún dramático pasaje dedicado al hombre dolido que se siente abandonado, incomprendido en su dolor y en su terror:

> ¡Raza estúpida e idiota! Te arrepentirás de comportarte así. Yo soy quien te lo dice. Te arrepentirás, ¡claro que sí!, te arrepentirás. Mi poesía tendrá por objeto atacar por todos los medios al hombre, esa bestia salvaje, y al Creador, que no debería haber engendrado semejante carroña. Los volúmenes se amontonarán sobre los volúmenes hasta el fin de mis días, y en todos ellos no se verá más que esta única idea, siempre presente en mi conciencia.[1]

1 DUCASSE, Isidore (1979): *Obras completas. Los cantos de Maldoror. Poesías. Cartas*. Barcelona: Editorial Argonauta, p. 108.

Dios creador es declarado culpable por haber concebido al hombre, esa despreciable criatura, y contra esa intolerable situación Lautreamont promete escribir montones de libros hasta su propia muerte. Diríase que asistimos a una inversión radical del pensamiento occidental en el terreno de la escritura, el terreno de las palabras, en relación con Dios y por tanto en relación con el sentido. Para tener alguna referencia que nos permita pensar la envergadura de esa inversión bien podemos buscarla en textos en los que Dios ocupe una posición diametralmente opuesta. No es difícil hallar esos textos. Doscientos años antes, en 1670, un filósofo racionalista y determinista, el neerlandés Baruch Spinoza, escribía:

> La mejor parte de nosotros mismos es el entendimiento. Si queremos saber lo que más verdaderamente nos conviene, debemos esforzarnos por dar a nuestro entendimiento la mayor perfección posible, puesto que en esta perfección misma consiste el bien supremo. Mas como todo humano conocimiento y toda perfecta certeza depende exclusivamente del conocimiento de Dios, ya porque sin Dios nada puede existir ni concebirse, ya porque de todo puede dudarse en tanto que de Dios no se tenga una idea clara y distinta, síguese claramente que al conocimiento de Dios y sólo a él están unidos nuestros bien y perfección supremos. […] Toda la ley divina se contiene, pues, en este precepto: Amad a Dios como a vuestro bien supremo: lo que repito quiere decir que no debe amársele por temor ni por esperanza, porque la idea de Dios nos enseña que es nuestro bien supremo, y que el conocimiento y el amor de Dios son el fin último a que deben dirigirse nuestros actos.[2]

2 SPINOZA, Baruch de (2002): *Tratado teológico-político*. Barcelona, Folio, pp. 64-65.

Si Dios aparece aquí como el bien supremo y como la causa de la mejor parte del hombre, vemos que los rasgos que caracterizan a ese sujeto tienen cierta equivalencia en el plano de lo divino; y es que preguntarse por el sujeto es preguntarse, a su vez, por Dios, pues, como recuerda Jesús González Requena, *Más allá de las funciones imaginaria y semiótica de la representación, la historia del arte nos devuelve su dimensión simbólica: aquella en la que el hombre se construye construyendo la imagen de sus dioses*[3]. El bien, la perfección, el conocimiento tienen su origen en Dios para el pensamiento spinoziano.

3 "El arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico" (2005), en *Trama y Fondo* nº 18, Madrid, 2005. p. 75.

Por el contrario, para el Conde de Lautreamont, Dios es la causa de todo mal, incluida la estupidez, y el hombre, una *bestia salvaje*.

El filósofo Sören Kierkegaard hacia mediados del siglo XIX ya había considerado a los hombres en términos que guardan alguna semejanza con los empleados, un poco más tarde, por Lautreamont:

> Pero aquel que ha sido tan severamente educado como si el hombre fuera semejante a los dioses; enviado luego en medio de esa raza de animales que son los hombres, ciertamente que ha de sufrir. Angustiado y preocupado por sí mismo, por la salvación de su alma, comprenderá que su deber es esforzarse más aún y con humildad mayor implorar gracia y perdón.[4]

Lo que no hace Kierkegaard es culpar a Dios por la malvada condición humana sino asumir que precisamente por eso hay un deber moral de afrontar la dificultad y aceptar el enorme esfuerzo que implica la búsqueda de la salvación del alma. El pensador danés sí que da cuenta, acto seguido, de una nueva instancia poderosa, en cierto modo equiparable a Dios, pero más asequible y mundana, la *Ciudad*:

> Y cuando vuelva la mirada a lo exterior, verá que en cierto sentido humano ha progresado con respecto a los demás, precisamente porque le toca ser escarnecido y perseguido. Bastaría con que -a semejanza de otros campeones de esa raza animal- quisiera desentenderse de Dios y contentarse con el juicio de la Ciudad, para que también él fuera estimado, amado y bien recibido.[5]

¿A qué *Ciudad* se refería Kierkegaard? Desde luego no parece ser la ciudad de la que hablaba Platón, esa instancia hecha de ciudadanos atenienses con los que se puede discutir, pensar, colaborar… Más bien parece acercarse a esa otra ciudad que se concibe enfrentada a la *Ciudad de Dios*[6] de la que hablara San Agustín; una ciudad terrenal, ámbito de la concupiscencia y del orgullo, entre otros males. En efecto, una de las características de esa *Ciudad* es la de disponer de eficaces dispositivos para el narcisismo, algo que queda apuntado en la cita anterior pero que se refuerza en esta otra: *La desgracia de nuestra época es justamente la de vivir por completo en el "momento". Apenas un hombre logra concebir una idea, quiere que se la reconozcan inmediatamente. ¡Cómo no! ¡Mis felicitaciones!*[7]

Pensemos en la pujante ciudad europea del S. XIX, una ciudad que ofrece experiencias radicalmente nuevas por la senda de la industrializa-

4 KIERKEGAARD, Sören (1993): *Diario íntimo*. Barcelona: Planeta, p. XVII.

5 KIERKEGAARD, Sören (1993): Diario íntimo. Barcelona: Planeta, p. XVII.

6 http://www.buscadoresdedios.es/wp-content/uploads/2008/01/la-ciudad-de-dios.pdf (Consultado en enero de 2014.)

7 KIERKEGAARD, Sören (1993): Diario íntimo. Barcelona: Planeta, p.179.

ción, el crecimiento comercial, la proliferación de diarios y revistas, la creación de nuevas instituciones sociales, académicas, artísticas, científicas. Una ciudad que, si bien puede ser espacio de acogida narcisista, también se va haciendo bastante impersonal, pues en ese espacio circulan cada vez más discursos, los cuales parecen no pertenecer a nadie concreto y sin embargo conforman a todos:

> La desgracia fundamental del mundo es ese maldito "docere", y el hecho de que el progreso de los descubrimientos ponga a los docentes en situación de impartir una enseñanza cada vez más impersonal. Ya uno no encuentra hombres, ni pensadores, ni amantes, etc. Por culpa de la prensa la humanidad se ve envuelta en una atmósfera de pensamientos, de sentimientos y de impresiones; y también de resoluciones y propósitos que no pueden ser atribuidos a nadie, que pertenecen a todos y al mismo tiempo no son de nadie.[8]

8 KIERKEGAARD, Sören (1993): *Diario íntimo*. Barcelona: Planeta, p. 247.

Humor, risa y deconstrucción

Algunos de los contenidos que obtenían un mayor seguimiento popular en los diarios y revistas eran los de tipo humorístico, ya sea en forma de caricaturas, de narraciones gráficas o de comentarios y relatos satíricos. Había aparecido ya la profesión del humorista periodista.

> …los principales rasgos del humor del siglo XIX: 1) la comercialización del humor para su venta a un mercado de masas; 2) el juego interior de estereotipos cómicos y realidad social en que se basaba; 3) la gran variedad en el contenido del humor, desde la broma inocente a la crítica política agresiva.[9]

9 BREMMER, Jan y ROODENBURG, Herman (coordinadores) (1999): *Una historia cultural del humor. Desde la Antigüedad a nuestros días*. Madrid. Ediciones sequitur, p. 208.

Recordemos que en el S. XVIII la proliferación de discursos humorísticos de carácter agresivo había hallado oportuna justificación en tanto que discursos con valor formativo al servicio de las nuevas configuraciones sociales y políticas. A partir de la Ilustración la idea de que todos los ciudadanos deben poder formarse opinión sobre los personajes públicos se consolida. No faltaron entonces artistas y pensadores dispuestos a proporcionar algunas enseñanzas para ejercitarse en el dibujo con intención humorística. Francis Grose, por ejemplo, publicó en 1788 su *Rules for Drawing Caricaturas* donde argumentaba de la siguiente manera:

> Para decidir con sensatez acerca del mérito de aquello de lo que tenemos la intención de hablar, no se debe olvidar que es uno de los elementos de la pintura satírica y que, como la poesía así deno-

> minada, puede ser empleado con el mayor de los éxitos para reivindicar la virtud y la decencia insultadas, pues permite señalar a los culpables al público, único tribunal que éstos no pueden desestimar; y los hace temblar ante la sola idea de ver sus locuras, sus vicios, expuestos ante la punta acerada del ridículo, esos mismos [defectos] que ellos cubrirían con desdén de sangrientos reproches.[10]

10 GROSE, Francis (2012): *Principios de la caricatura seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica* (1788). Buenos Aires: Katz Editores, p. 75.

También Goya empleó similares argumentos a la hora de sacar a la luz sus *Caprichos* en 1799:

> Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesía) puede también ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia, o el interés, aquellos que ha creido más aptos para suministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice..[11]

11 http://www.almendron.com/arte/pintura/goya/estampas/intro/intro_02.htm (Consultado en enero de 2014).

La agresividad de las caricaturas iba siendo ampliamente aceptada a juzgar por la proliferación de periódicos que las incluían y esa agresividad quedaba amparada, además, por un derecho civil como la libertad de expresión. El ejercicio de esa libertad se iba consolidando con altibajos hasta que fue reconocida legalmente en Europa Occidental en 1881 –en Estados Unidos la libertad de expresión era ley desde hacía más de un centenar de años. Según el psicoanalista e historiador del arte Ernst Kris, quien colaboró con Ernst Gombrich en un estudio sobre la caricatura, hay que rastrear los orígenes de la moderna función social de la caricatura en una ancestral función mágica de la imagen.

> Cada vez que la caricatura se desarrolla en gran escala como una forma de expresión artística, cosa que evidentemente ocurre sólo en condiciones históricas muy definidas, invariablemente estamos en condiciones de descubrir el empleo de la magia de efigies en algún punto de su evolución. De la caricatura moderna puede decirse con certidumbre que una de sus raíces se retrotrae hasta las representaciones insultantes y despectivas con que se llevaban a cabo los castigos ("in effigie", en un sentido real) cuando el culpable se había puesto fuera del alcance de los castigadores.[12]

12 KRIS, Ernst (1964): *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires: Paidós, p. 19.

Desde luego la caricatura publicada parece solventar el hecho de que el "culpable", convertido en víctima, quede físicamente fuera del alcance de los "castigadores". Y algo del orden de la caza queda suscitado al considerar la cuestión dentro de una dialéctica de perseguidor y perseguido.

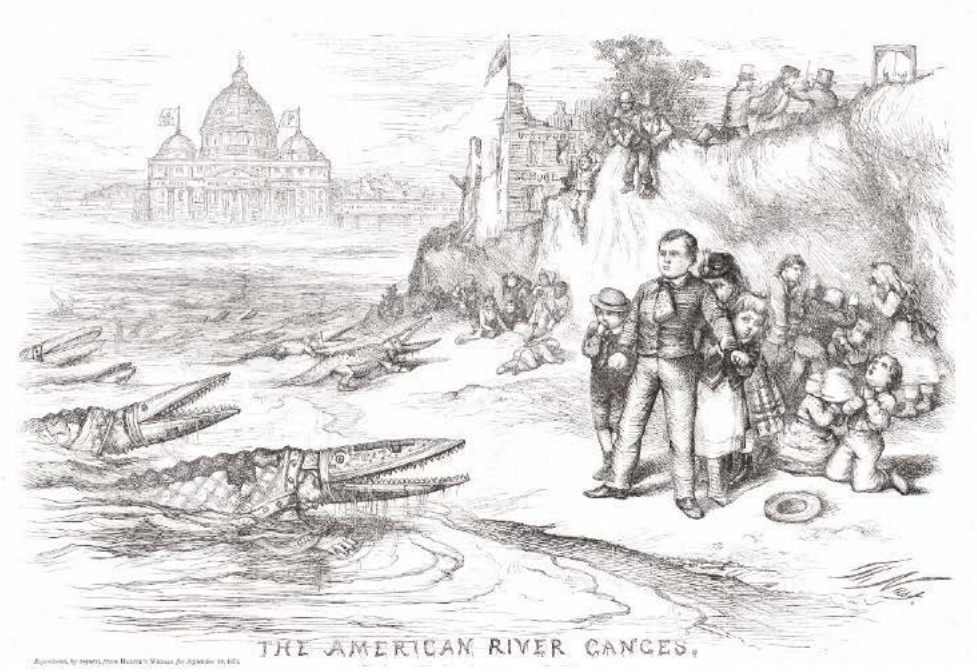
El "perseguidor", más allá de cierto reconocimiento social, al trabajar con los procesos psíquicos primarios y exhibir constantemente que los procesos secundarios y socializadores no forman parte de sus prioridades se vuelve solitario, tal y como Kierkegaard llega a sentenciar: *El humorista, como la fiera, anda siempre solo*[13].

13 KIERKEGAARD, Sören (1993): *Diario íntimo*. Barcelona: Planeta, p. 58.

Kierkegaard trata de pensar en esa particular forma de ceguera en la que la civilización occidental ya había entrado, una ceguera que impedía e impide ver la condición de espejismo de ciertas convicciones colectivas. Para el danés deberíamos poder reírnos de esos espejismos:

> ...existe la creencia de que se ha alcanzado la cúspide de la sabiduría, aunque, a decir verdad, ninguna época ha caído en lo cómico en tal alto grado como la nuestra. Y lo que parece increíble es que nuestro tiempo no haya todavía engendrado, por una "generatio aequivoca", su héroe, el demonio que representará inexorablemente el tremendo drama de hacer reír a toda la época sin que ésta repare en que se está riendo de sí misma. O ¿es que merece esta vida otra cosa que no sea la risa, cuando ya a la edad de veinte años se ha alcanzado la más alta cima?[14]

14 KIERKEGAARD, Sören. *Temor y temblor* http://espanol.freebooks.net/ebook/Temor-y-temblor/pdf/view P. 65 (Consultado en diciembre de 2013).



The American river Ganges (1875) Thomas Nast.

Por otro lado, el humor en general y las caricaturas en particular suponen notables ejercicios de deconstrucción debido a los juegos significantes que implican. Apariencias que se desvelan falsas o fraudulentas, actitudes enfáticas que son ridiculizadas, figuras humanas hechas con objetos nada humanos o animalizaciones de lo humano son algunos procedimientos frecuentes de la caricatura. En general, se trata de juegos polisémicos, de dobles sentidos, de incongruencias, de incertidumbre, de combinaciones extravagantes de campos semánticos. Tales juegos sirven igual en el terreno de la sátira escrita. Se trata de ejercicios que se abastecen en los procesos primarios, en las asociaciones libres, lo cual proporciona al sujeto un placer ligado a cierta regresión, como señala Kris: *El perfecto ejemplo de este tipo de conducta es el placer que se encuentra en decir despropósitos; en ese caso manejamos las palabras como lo hacíamos cuando éramos niños*[15].

Autorretrato (1850) David Claypoole Johnston.

Vinculada a la creciente valorización de lo humorístico está también la risa, al menos por parte de algunos pensadores como Nietzsche: *¡Y demos por perdido el día en que no hayamos bailado al menos una vez! ¡Y sea falsa para nosotros toda verdad en la que no haya habido una carcajada!*[16] Esta formulación nietzscheana, escrita entre1883-1885 dentro de *Así habló Zaratustra*, no es completamente nueva, pues parece heredar otra del escritor francés Nicolas de Chamfort (nacido Sébastien-Roch Nicolas) en la segunda mitad del siglo XVIII: *El día peor empleado es aquél en que no se ha reído*[17].

15 KRIS, Ernst (1964): *Psicoanálisis de lo cómico*. Buenos Aires: Paidós, p. 59.

16 NIETZSCHE, Friedrich (1978): *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, p. 219.

17 http://es.wikiquote.org/wiki/Nicolas_Chamfort (Consultado en diciembre de 2013).

En términos psicoanalíticos, según lo explica Kris, la risa supone tanto un alivio como un debilitamiento no siempre bajo control.

> "¡Hoy me gustaría reír!", decimos, y a menudo lo lograrnos; Contemplada desde ese punto de vista, la risa pertenece al amplio grupo de los "goces", los domesticados descendientes de las orgías primitivas, que se peculiarizan por el mismo alivio y el mismo hundimiento voluntario por debajo del fatigoso nivel elevado de la conducta adulta cotidiana. Pero ése no es el único caso concebible y quizás ni siquiera el más frecuente.
>
> También podemos romper a reír sin quererlo; ello puede suceder

> asimismo en oposición al yo y en forma subitánea. La risa nos debilita; quien ríe está indefenso. Cuando la risa nos domina y nos desarma, hablamos de un acceso o ataque de risa, que en repetidas ocasiones ha sido comparado con un ataque epiléptico.

Baudelaire también se planteó el asunto en 1855 cuando publicó su ensayo sobre *Lo cómico y la caricatura*.

> El Sabio no ríe sino temerosamente. ¿De qué labios llenos de autoridad, de qué pluma perfectamente ortodoxa, ha emanado esta extraña y conmovedora máxima? ¿Nos viene del rey filósofo de Judea? […] Analicemos, en efecto, esta curiosa proposición:
>
> El Sabio, es decir aquel que está animado por el espíritu del Señor, aquel que posee la práctica del formulario divino, no ríe, no se abandona a la risa sino temerosamente. El Sabio tiembla por haber reído, el Sabio teme la risa, como teme los espectáculos mundanos, la concupiscencia. Se detiene al borde de la risa como al borde de la tentación.[18]

18 BAUDELAIRE, Charles: *Lo cómico y la caricatura*. Visor. Madrid, 1989, p. 17 y 18.

Baudelaire reflexiona sobre el sentido de una cita en la que la sabiduría se contrapone a la risa precisamente en un siglo en el que el humor y la risa se estaban promoviendo, cuando menos, como signos de ingenio, de lucidez, en tanto estuvieran al servicio del desenmascaramiento de falacias. Podemos deducir que la opinión personal del escritor sobre el tema, más allá de analizar lo que debe entenderse en esa frase, estaría acercándose a lo que más tarde Nietzsche formularía de manera tajante. Escribe Baudelaire:

> Ahora resumamos un poco y establezcamos en forma más visible las proposiciones principales, que son como una especie de teoría de la risa. La risa es satánica, luego es profundamente humana. En el hombre se encuentra el resultado de la idea de su propia superioridad; y, en efecto, así como la risa es esencialmente humana, es esencialmente contradictoria, es decir, a la vez es signo de una grandeza infinita y de una miseria infinita, miseria infinita respecto al Ser absoluto del que posee la concepción, grandeza absoluta respecto a los animales. La risa resulta del choque perpetuo de esos dos infinitos. Lo cómico, la potencia de la risa está en el que ríe y no en el objeto de la risa. No es el hombre que cae quien ríe de su propia caída, a menos que sea un filósofo, un hombre que haya adquirido por hábito la fuerza de desdoblarse rápidamente y de asistir como espectador desinteresado a los fenómenos de su "yo"[19].

19 BAUDELAIRE, Charles. *Lo cómico y la caricatura*. Visor. Madrid, 1989, p. 28.

Es precisamente esa salvedad que introduce Baudelaire en el caso del filósofo que puede reírse de los "fenómenos" de su propio yo la que supone una aproximación a la fórmula nietzscheana. Así, el que hace de la sabiduría un ejercicio constante se reirá de sí mismo al descubrir los autoengaños, es decir al localizar una especie de verdad no aparente para

el no avezado. La sentencia nietzscheana ligando la verdad y la risa aparece como una radical vuelta del revés de los valores de una civilización, pues el sabio, el que accede a la verdad es el que debe, no solo abandonarse a la risa, sino procurar diariamente acceder a una experiencia de carcajadas ante la verdad, experiencia que, por otro lado, tiene un profundo carácter deconstructivo.

Suicidio

Durkheim, uno de los padres de la sociología, publicó en 1897 sus estudios sobre el suicidio. Se preguntaba, a partir de sus exhaustivos análisis de los datos estadísticos, por las posibles razones que determinaban el aumento del número de suicidios que se había venido documentando a lo largo del siglo XIX. Hastío y sinsentido asociados a una individualización extrema serían los condicionantes esenciales que detecta Durkheim.

> El tipo de suicidio que actualmente está más extendido y contribuye más a elevar la cifra anual de las muertes voluntarias es el suicidio egoísta. Lo que lo caracteriza es un estado de depresión y de apatía, producido por una individualización exagerada. Al individuo no le interesa existir porque ya no le atrae lo bastante el solo intermediario que le liga a lo real, es decir, la sociedad. Teniendo de sí mismo y de su propio valer un sentimiento demasiado vivo, quiere ver el fin propio del mismo y, como tal objetivo no puede bastarle, arrastra en la languidez y el hastío una existencia que le parece, desde entonces, como desprovista de sentido.[20]

20 DURKHEIM, Émile (1976): El suicidio. Madrid: Akal, pp. 396-397.

Durkheim se interroga por los procesos psicológicos del candidato al suicidio y localiza en ellos una especie de goce fúnebre ante la idea del no ser o ante la sensación del vacío. Ese goce estaría en el dejarse arrastrar hacia el abismo. Para ilustrar esa situación se sirve de una cita del poeta y político romántico Alphonse de Lamartine.

> Pero, por otro lado, toda vida interior toma de fuera su primera materia. No podemos pensar más que en los objetos o en la manera de concebirlos. No podemos reflexionar nuestra conciencia más que en un estado de indeterminación pura; bajo esta forma es impensable. Ahora bien, ella no se determina más que afectada por otra cosa que no sea ella misma. Si se individualiza, pues, más allá de cierto punto, si se separa demasiado radicalmente de los otros seres, hombres o cosas, se encuentra incomunicada con las fuentes mismas de donde debía normalmente alimentarse y no tiene nada a que poderse aplicar. Al hacer el vacío a su alrededor, ha hecho el vacío en ella, y no resta nada más en que reflexionar que su propia miseria. Ya no tiene por objeto de meditación más que la nada, que

está en ella, y la tristeza que es su consecuencia. Se complace en ello, se abandona a ello con una especie de goce malsano, que Lamartine, que lo conoce, ha descrito maravillosamente por boca de su héroe:

"La languidez de todas las cosas en torno mío, era –dice– una maravillosa consonancia con mi propia languidez. La aumentaba, encantándola. Yo me sumergía en abismos de tristezas. Pero esta tristeza era viva y lo bastante llena de pensamientos, de impresiones, de comunicaciones con el infinito, de claroscuro en mi alma, para que yo no deseara sustraerme de ella. Enfermedad del hombre, pero enfermedad cuyo sentimiento mismo es un atractivo en lugar de ser un dolor, y en la que la muerte se asemeja a un voluptuoso desvanecimiento en el infinito. Estaba, resuelto a entregarme a él, en adelante, por completo, a apartarme de toda sociedad que pudiera distraerme de ella, a rodearme de silencio, de soledad y de frialdad en medio de la gente que encontraba; mi aislamiento de espíritu era un sudario a través del cual no quería ya ver a los hombres, sino solamente la Naturaleza y Dios".

Pero no se puede quedar así, en contemplación ante el vacío, sin ser progresivamente atraído hacia él. El que se le designe con el nombre de infinito no lo cambia de naturaleza. Cuando uno experimenta tanto placer en no ser, no puede satisfacer completamente su inclinación, sino renunciando completamente a vivir.[21]

21 DURKHEIM, Émile: *El suicidio*. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/2012/LYM/los_FESociales.pdf P. 158. (Consultado en noviembre de 2013).

Ese hastío del que hablaba Durkheim era también un tema bien conocido por Kierkegaard quien había llegado a formular que, al fin y al cabo, el hastío constituye lo inevitable de la vida. La diferencia entre el sociólogo francés y el pensador danés estriba en que para el segundo ese hastío está pleno de sentido.

El fin de esta vida es alcanzar el más alto grado de hastío.

Aquel que haya llegado a ese extremo puede resistir: o aquel a quien Dios sostenga a fin de mantenerlo firme en la creencia de que Dios por amor lo ha conducido hasta ese punto, ése resistirá de un modo cristiano la prueba de la vida, estará maduro para la eternidad. […] La mayoría de los hombres están hoy hasta tal punto privados de espíritu, tan abandonados por la Gracia, que la pena no les impresiona en absoluto. Perdidos en este mundo, se aferran a esta vida vana, se convierten en una nada; su vida es un derroche inútil.

Aquellos, en vez, que poseen un poco de espíritu y a quienes la Gracia no descuida, alcanzan ese extremo en que la vida aparece como el grado superior del hastío. Pero no pueden resignarse y se rebelan contra Dios. Etc. Sólo los hombres que, una vez llegados a este punto de hastío vital, pueden con ayuda de la divina Gracia, creer firmemente que es por amor por lo que Dios actúa así, de modo que en su alma, en su fuero más íntimo, no se esconda duda alguna de que Dios sea amor; sólo éstos están maduros para la eternidad.[22]

22 KIERKEGAARD, Sören (1993): *Diario íntimo*. Barcelona. Planeta, pp. 456 y 457.

Como vemos, Kierkegaard también conecta el suicidio con el hastío pero rechaza condenar el suicido con el argumento de que la *existencia sea un gran bien*, pues la existencia es algo que hay que padecer.

El suicidio

> Porque cristianamente esta existencia representa un sufrimiento punitivo, y porque a su vez el cristianismo promete (cuando llegue el último sufrimiento, el de la muerte) una existencia eterna y feliz por eso mismo disgusta a Dios que alguien por voluntad propia se evada de la existencia.
>
> Pensar que esta existencia sea un gran bien y que haya de condenarse al suicidio como ingratitud no es naturalmente más que mentira y parloteo, una bribonada inventada por estos galeotos para darse la recíproca confirmación de que el nuestro es un "mundo amable".
>
> No, justamente porque esta existencia es sufrimiento, porque nos aguarda la dicha eterna, si se resiste con paciencia, por eso el suicidio disgusta a la Providencia.[23]

23 KIERKEGAARD, Sören (1993). *Diario íntimo*. Barcelona. Planeta, p. 421.

Diríase que el programa de Kierkegaard es el de una numantina resistencia ante la vida, podemos decir también resistencia ante los embates de lo real, ante los sucesos traumáticos. Resistencia igualmente ante toda tentación narcisista, hasta el punto de plantear como una virtud una suerte de auto-odio.

Odiarse a sí mismo

> El simple hecho de pretender colocar los ideales en primer lugar es ya un comienzo de odio a sí mismo. Quien se ama a sí mismo no quiere poner los ideales en primer plano, a fin de que nada turbe el goce de su satisfacción.[24]

24 KIERKEGAARD, Sören (1993): *Diario íntimo*. Barcelona. Planeta, p. 447.

Kierkegaard realiza un titánico esfuerzo por resituar a Dios frente a la turbulenta experiencia del sujeto decimonónico. Una experiencia, por lo demás, completamente alejada del paraíso.

Paraísos y voluptuosas decadencias

Otro de los grandes fenómenos sociales del S. XIX es el del consumo de drogas como forma de buscar algún consuelo ante el hastío o como acceso a paraísos terrenales. En 1860, Baudelaire publicó *Los paraísos artificiales*, libro que se consideró como una manual sobre el uso de sustancias como el alcohol, el opio y el hachís. Al hacer una comparativa entre el vino y el opio no duda en adjudicar a este último cierta capacidad de acercamiento a la condición divina.

> El vino despoja al hombre del gobierno de sí mismo, y el opio en cambio hace más flexible y sosegado este gobierno. Todo el mundo

> sabe que el vino confiere una energía extraordinaria, pero momentánea, al desprecio y a la admiración, al amor y al odio. Pero el opio comunica a las facultades el sentimiento profundo de la disciplina y una especie de santidad divina. […] Finalmente por grandes que sean los beneficios del vino, podemos decir que linda a menudo con la locura o, cuando menos, con la extravagancia, y que más allá de cierto límite volatiliza, por así decirlo, y dispersa la energía intelectual; […] En una palabra, es la parte puramente humana, demasiadas veces incluso la parte brutal del hombre, la que, gracias al vino, usurpa la soberanía, mientras que el comedor de opio siente plenamente que la parte depurada de su ser y sus afecciones morales gozan de su máxima flexibilidad y, ante todo, que su inteligencia adquiere una lucidez consoladora y sin nubes.[25]

25 BAUDELAIRE, Charles (1979): *Los paraísos artificiales*. Barcelona. Editorial Fontamar, pp. 112 y 113.

Cuando Baudelaire habla del hachís es más explícito respecto de la divinización del hombre y precisamente bajo el epígrafe *El hombre-dios* dice lo siguiente:

> Veamos ahora qué será de esa individualidad llevada hasta el último extremo por el hachís. Sigamos esta procesión de la imaginación humana hasta su último y más espléndido descanso, hasta la creencia del individuo en su propia divinidad. […] A nadie sorprenderá que un pensamiento final, supremo, surja del cerebro del soñador: "¡Me he convertido en Dios!" que un grito salvaje, ardiente ascienda de su pecho con tal energía con tal poder de proyección que si las voluntades y las creencias de un hombre ebrio poseyeran una virtud eficaz, ese grito derribaría violentamente a los ángeles diseminados por los caminos del cielo: "¡Soy un Dios!"[26]

26 BAUDELAIRE, Charles (1979): *Los paraísos artificiales*. Barcelona. Editorial Fontamar, pp. 74 y 82.

También señala acto seguido que tras esa subida a los cielos viene la triste realidad: *Pero, ¡qué terrible es el día siguiente! […] La repugnante naturaleza, despojada de su iluminación de la víspera, se parece a los melancólicos deshechos de una fiesta*[27]. Así pues las drogas proporcionan algunos estados, efímeros pero intensos, de bienestar, sensualidad, euforia, potencia imaginaria, etc.

27 BAUDELAIRE, Charles (1979): *Los paraísos artificiales*. Barcelona. Editorial Fontamar, p. 83.

Los estados alterados de conciencia configuran universos en los que las exigencias de estetización resultan apremiantes, especialmente para ciertos artistas que los historiadores han encuadrado en el epígrafe del decadentismo, un modo de expresión en el que se mezclan exquisiteces, amoralidad y exotismo.

Oscar Wilde publicó en 1890 *El cuadro de Dorian Gray* y un año después dio a la luz un prefacio en el que proponía algunas ideas que pudieran servir para encuadrar desde el punto de vista estético su novela. Veamos algunas de esas ideas:

> Ningún artista tiene simpatías éticas. La simpatía ética en un artista es un imperdonable amaneramiento de estilo.
> […] Vicio y virtud son para el artista materiales del arte.
> […] Es el espectador, y no la vida, lo que el arte refleja realmente.
> […] Podemos perdonar que alguien haga una cosa útil en tanto no la admire. La única excusa para hacer una cosa inútil es admirarla intensamente.
> Todo arte es bastante inútil.[28]

Si cualquier rastro de querencias éticas es un gran defecto en un artista, los vicios o las virtudes no se concebirán más que como materiales con los que jugar en la representación. Una representación que actuaría como un espejo del espectador. La experiencia estética sería así una especie de ejercicio de ensimismamiento del sujeto ante la obra pues en ella iría reconociendo sus más íntimos deseos y desvaríos. Aparece también la gran cuestión de que el arte debe ser algo perfectamente inútil en términos prácticos, pero, a la vez, capaz de despertar admiración dentro de ese proyecto, compartido por románticos y vanguardistas, conocido con la expresión del "arte por el arte". Walter Benjamin utiliza en 1936 esa expresión en su famoso texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* tras referirse al futurismo de Marinetti.

28 WILDE, Oscar (1998): El cuadro de Dorian Gray. Madrid. Cátedra, pp. 82 y 83.

> Resulta patente que esto es la realización acabada del «art pour l'art». La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden.[29]

Esta cita de Benjamin condensa la problemática esencial que se manifiesta en los textos decimonónicos con los que estamos trabajando: contemplar los procesos de autodestrucción como una experiencia gozosa.

29 BENJAMIN, Walter (1989: *Discursos interrumpidos*. Madrid. Taurus, p. 57.

Volvamos a Oscar Wilde y su novela. Un notable ensimismamiento magnético y enfermizo tenía su origen en otra peculiar novela francesa[30], *À rebours*, publicada por Joris-Karl Huysmans en 1884. Wilde no hace mención explícita del título pero este se deduce por la descripción que hace de él. El libro francés es introducido por el personaje de Lord Henry quien se lo regala a Dorian Gray, un libro de cuya influencia *Dorian Gray no pudo liberarse. O tal vez sería más preciso decir que jamás procuró liberarse de ella*[31].

30 Hay otro curioso maridaje intertextual entre la literatura inglesa y la francesa en el caso de *Los paraísos artificiales. Acerca del vino y del hachís*, obra publicada por Charles BAUDELAIRE en 1860 haciéndose eco también de las *Confesiones de un comedor de opio inglés* (*Confessions of an English Opium Eater*), que Thomas DE QUINCEY había publicado en 1822.

31 WILDE, Oscar (1998): *El cuadro de Dorian Gray*. Madrid. Cátedra, p. 233.

El caso es que a pesar de la exquisitez que se procura, el hastío no anda lejos, es más, parece ser su núcleo mismo. En una de las densas descripciones de *À rebours* puede leerse, además, que el hastío es el germen del desenfreno y del crimen[32].

> Bajo el cielo encapotado, en la languidez del ambiente, las paredes de las casas rezuman negros sudores, y los tragaluces de las bodegas exhalan un aliento nauseabundo; el hastío de la existencia se acentúa y el "spleen" aplasta. Las semillas de inmundicias que cada uno lleva en el fondo de su alma empiezan a brotar; hasta los más rígidos y austeros sienten ansias de placer desenfrenado y de juergas licenciosas, mientras en las mentes de las personas bien consideradas se van fraguando criminales proyectos.[33]

32 El caso de Huysmans resulta especialmente llamativo pues, tras publicar en 1891 una obra de ambiente satánico como Lá-Bas, dio un giro radical a su vida al año siguiente acercándose a la Iglesia Católica y al pensamiento místico. Hasta su muerte en 1907 pasó frecuentes estancias en monasterios y se hizo todo un especialista en arte religioso medieval.

33 HUYSMANS, Joris-Karl (2000): *A contrapelo*. Madrid. Cátedra, p. 254.

Y Dios muere

Si en el comienzo de este artículo podíamos leer cómo Lautreamont culpaba a Dios de la nefasta y doliente condición humana, podemos ahora localizar –a modo de un nuevo episodio que fuera consecuencia no necesariamente lógica del anterior– lo escrito por Nietzsche en 1882, catorce años después de las quejas de aquel autonombrado conde. En *La gaya ciencia*, Nietzsche despliega los argumentos esenciales que le servirán para decretar la muerte de Dios. Destaca el argumento de que ya no resulta en absoluto creíble para el hombre de ciencia del XIX que verdad y Dios sean la misma cosa, sino más bien que Dios es lo mismo que mentira, lo mismo que ceguera, lo mismo que error.

> Nuestra fe en la ciencia reposa siempre sobre una fe metafísica - también nosotros los actuales hombres del conocimiento, nosotros los ateos y antimetafísicos, también nosotros extraemos nuestro fuego de aquella hoguera encendida por una fe milenaria, por aquella fe cristiana que fue también la fe de Platón, la creencia de que Dios es la verdad, de que la verdad es divina... ¿Pero cómo es esto posible, si precisamente tal cosa se vuelve cada vez más increíble, si ya no hay nada que se revele como divino, salvo el error, la ceguera, la mentira, si Dios mismo se revela como nuestra más larga mentira?[34]

34 NIETZSCHE, Friedrich: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros../N/Nietzsche%20-%20De%20La%20gaya%20ciencia.pdf, p. 18 (consultado en enero de 2014).

Así pues, tras el imparable debilitamiento de Dios, un amplio territorio iba quedando libre para el regreso de las diosas. Pero esa es otra historia.

Parerga
Antonio Montalvo

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.

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.*

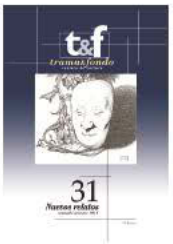
28 **Pier Paolo Pasolini:** M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine.* H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna.* J. González Requena: *Amor y Horror.* Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie.* L. Blanco: *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.*

29 **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.*

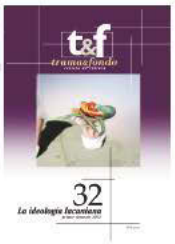
Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

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*.

La muerte: A. Berenstein: *El amor-pasión*. C. Marqués Rodilla: *La muerte en la filosofía del siglo XX*. L. Blanco: *La muerte en la producción de Elías Querejeta*. B. Siles y S. Torres: *Goce (auto)destructivo*. B. Casanova: *Trazado de la senda oscura en dos dibujos de San Juan de la Cruz*. V. Brasil: *La inmortalidad al alcance de la mirada. El mito del vampiro en las imágenes del cine*. A. Rodríguez: *La muerte que habla. La escritura del Holocausto en* La zona gris. A. Mirizio: *Muerte sobre muerte. La representación del lamento fúnebre como problema en* Stendalì, *de C. Mangini*. E. Parrondo: *Muerte y vida en el western:* La diligencia *(*Stagecoach, *John Ford, 1939)*. P. Verlaine: *Última esperanza*. A. Ortiz de Zárate: *Michael Haneke. Pasión y muerte*. B. Casanova: *Nadiezhda Mandelstam. Memoria del terror*.

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

t&f trama&fondo
revista de cultura

Jorge Belinsky
La larga sombra del Proyecto *de 1895. Pulsión de muerte y femeneidad*

Fernando Ojea
La muerte del hijo

Jesús González Requena
Melancolía

Vicente García Escrivá
El relato de la katábasis*: origen y destino del sujeto*

Manuel Canga
Quevedo y el fantasma de Cintia

Juan García Crego
¡Ha besado a la muerte! La antropomorfización de la muerte. De la vieja parca al galán

Víctor Lope
Deconstrucción, humor y suicidio en el siglo XIX. De la culpabilización a la muerte de Dios

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

9 771137 480003