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

Consejo Editorial
Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora,
Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Secretario de Redacción
Manuel Canga
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Francisco Pimentel
Relaciones Ext. y Publicidad
Lorenzo Torres
Gestión Editorial
Tecla González
Web Master
Axel Kacelnik
Editores
Manuel Vidal, Basilio Casanova, Eva Parrondo, Juan Zapater, Paco Cordero

Edita
Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 202.
28901 Getafe, Madrid.
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.

REVISTA SUBVENCIONADA POR EL MINISTERIO DE CULTURA. DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DEL LIBRO, LA LECTURA Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS. 2005.

Asociación Cultural Trama y Fondo

Presidente
Jesús González Requena
Vicepresidente
Luis Martín Arias
Secretario
Manuel Canga
Tesorero
Francisco Pimentel
Vocales
Francisco Baena, Víctor Lope, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez

Miembros
Joaquin Abreu, Vidal Arranz, Jesús Bermejo, Francisco Bernete, Lucio Blanco, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Francisco Manuel Cordero, Pedro Joaquín del Rey, José Díaz-Cuesta, Javier Espada, María-Cruz Estada, Pedro Febrero, Paula García Castillejo, Vicente García Escrivá, Amparo Garrido, José Luis Gimeno, Juan Carlos González Sánchez, Jaime Gordo, Raúl Hernández Garrido, Carmen Jover, Guillermo Kozameh, Miguel Ángel Lomillos, Jaime López Díez, José María López Reyes, Amelia López Santos, Juan Margallo, Cristina Marqués, Olga Martín Díaz, Ignacio Martín Jiménez, José Moya, José María Nadal, Silvia Parrabera, Berta Pérez, Julio Pérez Perucha, Pedro Poyato, Carmen Rodríguez Rendo, Juana Rubio, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez Martínez, Eva Sanguino, Ramón Sarmiento, Begoña Siles, Iñaki Torres.

19

Número 19
Segundo Semestre
de 2005

t&f
trama&fondo

Índice

5 Editorial

Deconstrucción/Reconstrucción

7 Paolo Bertetto
La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film.

21 María-Cruz Estada
Madre adentro.

31 Jesús González Requena
Dios.

55 Luisa Moreno Cardenal
Destrozo y destreza.

71 Eva Parrondo Coppel
Nietszche y Freud: una subversión feminista.

77 Miguel Ángel Lomillos
Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital.

89 Raúl Hernández Garrido
El pudor.

99 Victoria Sánchez
Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin.

107 José Moya Santoyo
Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en Honest to God.

121 Jorge Camón Pascual
Deconstruyendo a Derrida.

135 Cristina Marqués Rodilla
El acontecimiento del amor: un gesto platónico.

Reseñas

145 Tecla González
La hipertrofia del imaginario.

Portada e ilustraciones interiores de Chema Rodríguez

Chema Rodríguez

Editorial 19

El malestar de occidente ha subido un grado más, posee ahora ya los destellos ardientes de los incendios en las noches francesas.

Sin embargo, la intelectualidad acomodada de ese mismo occidente no duda, con un gesto de elegante superioridad, en llamar apocalípticos a aquellos que nombran la gravedad de ese malestar.

Ellos, no se sabe por qué, están convencidos, en esto como en tantas otras cosas, de que "no va a pasar nada".

En España, los nacionalismos retornan una vez más como una pesadilla demasiado conocida. Y esta vez son los periféricos los que, también ellos seguros de que no va a pasar nada, despiertan al nacionalismo español, cuando parecía ya definitivamente apaciguado. Y les acompañan, entusiasmados, políticos oportunistas que, olvidando la tradición internacionalista de la izquierda, ven en ello la ocasión de conservar unos meses más sus espacios de poder.

También ellos desde luego, como los intelectuales que les acompañan solícitos, creen que no puede pasar nada; de hecho, piensan, lo único que podría llegar a pasar es que perdieran eso que conciben como lo único realmente apreciable y que es también, para ellos, lo único apreciablemente real -esos mismos espacios de poder.

En Europa, el proyecto común se tambalea. Los dirigentes de los estados nacionales recuperan gestos de egoísmo nacionalista que parecían ya del todo abandonados. Y la extrema derecha, su sensibilidad y su intolerancia, retorna, crece, se afirma en su pánico.

De manera que ya, cuando casi todos corren a aferrarse a sus banderas -y, claro está, al odio a las banderas de los otros- casi nadie defiende el proyecto transnacional, progresista, civilizado, de una sociedad de seres humanos iguales en derechos y en dignidad.

¿Qué motivos, entonces, ofrecer a esas masas de emigrantes en crecimiento imparable para que contengan su furia destructiva y se integren en un proyecto común?

¿Qué motivos ofrecerles para que dejen de quemar nuestros coches cuando perciben con toda nitidez que es eso, nuestros coches, lo único en lo que creemos, nosotros, occidentales cínicos y orgullosos de no creer en nada? En nada salvo, insistamos en ello, en nuestros coches, en nuestras cuentas bancarias y en nuestras identidades nacionales, sean las que sean, que nos permiten sentirnos superiores a los que carecen de tan prestigiosa nada.

Y ciegos, en esa misma medida, hasta el punto de vivir convencidos del más disparatado de los absurdos, desmentido por la historia entera de nuestra especie: que no puede pasar nada.

La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film

PAOLO BERTETTO

The tear and the reflection. From film analysis to film theory

Abstract
In this paper, we work on some microsegments from such different films as *Tartuff* and *The Woman in the Window* in an attempt to devise an interpretation intended not only to film understanding but also to isolate some structural features of the cinematic products. This approach combines the film analysis with the development of some elements aimed to construct a film microtheory, which leads to a hermeneutic experience of the film.

Key words: Text analysis, film microtheory, film theory, fantasy, Phantom image

Tomemos algunos micro-segmentos de filmes tan diversos como *Tartuff* y *The woman in the window* y probemos a realizar una interpretación no sólo destinada a la comprensión del filme sino a la individualización de algunas características estructurales del cine. Es una perspectiva de trabajo que aúna el análisis del filme con el desarrollo de los itinerarios de la microteoría fílmica. Es una experiencia hermenéutica a lo largo del filme.Veamos.

Tartuff

1. P.P. Elmire está sola en su habitación, por la tarde. Piensa. Después se quita el collar con un colgante y abre el portarretrato.
2. Detalle. El portarretrato abierto muestra la figura de Orgon encuadrada en un marco barroco.
3. Elmire con el portarretrato en la mano.
4. Detalle. La figura de Orgon en el retrato se baña de una lágrima. La lágrima altera los contornos del rostro de Orgon.
5. P.P. Elmire besa el retrato de Orgon.
6. P.P. (ligeramente picado) Elmire llorando estrechando el portarretrato.

Elmire está en su habitación, por la tarde. La cámara la ha encuadrado de espaldas y de pie, con un salto en el espacio de la escena, la ha

mostrado desde el exterior, a través de la fisura de la puerta abierta, en una suerte de reencuadre vertical, en el que la luz revela a la mujer pensativa y sentada. La puerta se cierra y la cámara entra nuevamente en la habitación para encuadrar un plano aproximado. Elmire viste un elegante traje con un amplio escote. Los cabellos claros recogidos sobre la cabeza contribuyen a delinear una pureza de líneas que definen el perfil con gran precisión. La mujer, pensativa y soñadora, está inmersa en la penumbra que baña los objetos de alrededor. A la derecha de Elmire una tela colocada sobre una mesa proporciona al ambiente una elegancia añadida y al mismo tiempo introduce un blanco opaco en el horizonte visual. Es un elemento decorativo que no sólo refuerza la implicación de Elmire con el ambiente, sino que señala una opción para la inmersión del personaje en el entorno elegante del palacio. La tela decorativa permanece visible, aunque en los tres sucesivos encuadres de la mujer, subraya la colocación en el interior de su contexto habitual con una finalidad ilustrativa evidente. Esta configuración subraya una imagen que se fundamenta en la variedad y en la fusión de los elementos del cuadro: por ejemplo, contrariamente a la estilización simétrica del Lang del periodo mudo, Murnau impregna lo visible de la atmósfera del mundo descrito, realizando un horizonte visible señalado además por elementos pictóricos y orgánicos. De un lado la estructuración de lo visible refleja una voluntad de componer un cuadro figurativo coherente y el espacio deviene un componente activo en la recomposición del conjunto. Por otro lado, el espacio y la presencia antropomórfica son propuestas en una unidad, en una condición de interacción y de correspondencia que crea una relación orgánica y natural entre todos los componentes del universo.

Mientras en el primer encuadre la mujer tiene un vestido escotado con mangas que le llegan hasta los hombros, los encuadres sucesivos en primer plano juegan con el candor de la carne, del pecho y de los hombros (las mangas son más bajas) y con la fascinación femenina, valorando la sugerencia del cuerpo blanco arrancado de la penumbra difusa. Murnau y Karl Freund diseñan un juego de suave mezcla de luz y de sombra, evitando la fuerte contraposición, el contraste entre lo visible y lo oscuro, pero privilegiando cuidadosamente un efecto de claroscuro, en el que los contornos permanecen visibles pero aparecen envueltos en la tonalidad suave de una figuración leve. La luz asume una densidad pictórica particular que da el sentido del degradado, de la tonalidad y de los efectos luminosos.

La mujer extrae del escote un colgante, lo abre y observa con emoción el retrato de Orgon. Dos detalles en plano subjetivo del colgante con la

imagen del enamorado se insertan en la sucesión del encuadre de Elmire. Son imágenes en la imagen que, al mismo tiempo, introducen un elemento interior delineando un juego de visión de nueva complejidad.

Los dos encuadres dedicados al retrato de Orgon aparecen construidos de modo diferente con un sistema diferenciado de elementos.

El primer encuadre muestra: a) la imagen de Orgon como en primer plano en el portarretrato; b) el marco barroco del portarretrato mismo; c) el decorado al fondo con la oscuridad que envuelve el portarretrato. El segundo encuadre sustituye a veces el decorado negro por la mano de la mujer que mira el objeto observado. Es una variante que subraya la presencia y la participación psicológica de la mujer, pero es a la vez un elemento visible que sustituye el negro por el gris claro de la carne de la mano, subrayando posteriormente el carácter heterogéneo de los elementos visibles.

En el segundo encuadre, el retrato de Orgon es, improvisadamente, alterado por una lágrima que cae sobre la imagen y confunde sus rasgos. Es un encuadre de gran intensidad en el que el juego de la visión y la dinámica de la figuración cinematográfica, se revelan en un mecanismo eidético estratificado y múltiple.

Previamente la imagen de Orgon que aparece es evidentemente un retrato que no puede ser pintado, que tiene la nitidez de una fotografía. El retrato debe ser una pintura –dada la ambientación histórica-, pero al mismo tiempo parece tener la configuración de una fotografía. Probablemente se trata de una fotografía, propuesta como una pintura figurativa que tiene la evidencia de fotografía. En este juego interno de ilusiones y de verdad, parece desarrollarse una primera dinámica de ilusión y mentira, de puesta en escena y de ocultamiento de la verdad, que inviste en alguna medida la estructura misma de la imagen cinematográfica. El retrato fotográfico aparece como pintado, figurado. Es la imagen que vemos el resultado de un micro-engaño intencional. El espectador acepta la visión de la pintura en vez de la fotografía, como acepta la impresión de realidad que el filme le propone imaginativamente.

La imagen de Orgon pintado, introduce pues en la dinámica visual otro elemento: porque Orgon mira hacia la cámara y hacia el espectador, introduce una mirada en la cámara para mostrar ahora más intrincada la dialéctica del mirar. Pero la imagen que el espectador ve no está limitada al retrato de Orgon: es una imagen más distanciada y más rica en comparación con el marco barroco y con la mano de Elmire. El efecto–retrato

se inscribe en una estructura visual más articulada y figurada. No basta el retrato para componer la imagen: sirvámonos de otro elemento que recalifica el elemento visual. A la nitidez del retrato se suma la decoración barroca del marco y los juegos de luces que podemos ver inscritos, lo sombrío y la mano de la mujer sobre el fondo. Sobre todo la mano de la mujer introduce un elemento añadido que contextualiza y psicologiza la visión, pero altera la economía visual. La mano enfatiza y subraya la relación entre el retrato y el contexto, haciendo menos absoluta la imagen, y al tiempo acompaña a un nuevo elemento que irrumpe en el campo visual.

Se trata de una lágrima de la mujer que cae sobre el retrato, una lágrima que viola el equilibrio visual y determina una modificación, *una ruptura a tres niveles: 1) el horizonte de lo visible; 2) su movilidad; 3) el fuera de campo)*.

El retrato aparece de hecho improvisadamente alterado: la lágrima modifica los márgenes haciéndolos menos nítidos y más confusos. El espectador deduce que se trata de una lágrima y recontextualiza bajo el perfil psicológico de la imagen. Pero la introducción en el campo de lo visible de la lágrima, provoca de hecho tres mutaciones. En primer lugar es la irrupción del otro, de algo que era exclusivo del campo visual, que deviene un juego de reglas esenciales: es el fuera de campo el que irrumpe en campo y lo altera. Es además la contextualización de la imagen y la revelación de su componente relacional, de su ser "entre". Aquí no hay nada representado, ninguna reproducción mimética de objetos, sólo la configuración de una refracción visual, de una micromovilidad de la imagen. A la vez, es la introducción de una alteración de lo visible producida por un agente inesperado. El objeto percibido es modificado por la presencia de una lágrima que distorsiona los contornos y los hace dudosos. La imagen aparece como sometida a una intervención que conforma lo visible, pierde la nitidez de los perfiles y hace dudosa la percepción. Es la irrupción de otro que hace distinta, si no otra, la imagen de los objetos. Es la visualización de un elemento que altera la configuración del todo y cambia la percepción. Esta irrupción es producto de la puesta en escena que supera la mera reproducción del objeto y transforma su aspecto, modificando la imagen. Es un proceso que parece desfigurar lo visible para refigurarlo en un modo distinto. Pero este recorrido va más allá de la figuración/desfiguración de la imagen. Es algo que no implica la representación imitativa ni la figuración, si bien aprovecha también algunos componentes de aquellos procesos. Es una imagen que sólo el trabajo sobre lo visual puede permitir y que es el resultado de una visualización anómala y particular que es una de las formas más significativas

y avanzadas que el cine puede realizar, una visualización eido-generativa: una visualización que sobrepasa el objeto, lo transforma gracias a las capacidades óptico-dinámicas del cine y lo convierte en algo distinto: en este caso una imagen-tensión, una imagen/forma/idea, un eidos.

En tercer lugar, la lágrima, que cae sobre el retrato y después se desliza, introduce una posterior variable extremadamente significativa: transforma una imagen estática en una imagen móvil. En realidad no se trata de una verdadera introducción del movimiento, porque ningún objeto se mueve en el campo visual, sino de la inscripción de la movilidad, del (micro)dinamismo en la imagen estática. La lágrima se desliza sobre el retrato, sobre el cristal que lo encierra. Es sólo un reflejo, una mancha, una micro-refracción, pero es capaz de cambiar los rasgos, de desdoblarlos, de someterlos a una variación de luminosidad. Sin mover ningún objeto introduce la transformación, la mutación, lo variable. Muestra la movilidad intrínseca de las cosas, sin mover ninguna cosa.

Pero esta movilidad subraya cómo el movimiento del cine, sea movilidad o transformabilidad de los objetos, no es necesariamente dislocación en el espacio: una movilidad que refigura lo visible, un micro-organismo que redibuja los perfiles, una visualización que lleva en sí la mutación. En esta objetivación de un micromovimiento activado en el encuadre, la movilidad propia del cine es revelada como (a) posibilidad de variación visual y lumínico-figurativa, (b) capacidad de la imagen para producir significación en el contexto del montaje, y (c) como objetivación de la temporalidad del cine.

La movilidad de la lágrima, de hecho, es algo menos y algo más que el movimiento de un objeto. Es una movilidad del ser, más que de un objeto, es una movilidad del tiempo y en el tiempo. Es una movilidad del ser en el tiempo, es una particular movilidad del ser que lo constituye como devenir. Lo que se ve a través de una mínima variación visual es una revelación del devenir, mejor dicho una visualización del devenir. Y en la visualización del devenir se muestra lo que es el cine: una superación de la representación visual-dinámica en la configuración de la movilidad. La visualización del devenir es uno de los modos estructurales del cine.

Este proceso, mientras revela una micro-transformación, subraya cómo los micro-movimientos en la imagen fílmica son también ampliaciones de una micro-movilidad constitutiva, que en la mínima variabilidad visual funda el cambio propio del cine. Lo que cambia sobre el retrato de Orgon es una vibración lumínica, el deformarse de un perfil: trazos

visuales, mutaciones que revelan el carácter lumínico y de visualización de la imagen fílmica. La complejidad del todo singular de Murnau atestigua de todas las maneras unos caracteres imprescindibles de la imagen-movimiento. En especial, el carácter fundamental de configuración visual del fotograma y la modalidad de determinación de la movilidad de lo visible, subrayan uno de los aspectos fundamentales del cine, su visualización, que a la vez aprovecha y sobrepasa los modos de la figuración y de la representación.

Naturalmente, la singularidad del segmento analizado da luz a un aspecto particular del cine, pero también se trata de un aspecto fundamental que distingue la esencia de la visualización, el rendimiento de la forma visible en el proceso estético propio del cine, respecto de las modalidades funcionales, si bien subalternas y secundarias, de la representación.

En la breve secuencia hay otro elemento fundamental. La oposición de las dos imágenes del retrato de Orgon está situada entre tres miradas de Elmire que se quita del cuello el colgante, lo abre y lo mira con intensidad y con amor. El retrato es investido por la intensidad de la mirada de Elmire, y esta mirada conlleva una fuerza emocional añadida. Si bien no vemos los ojos de Elmire, sino la cara y los ojos de Orgon en el retrato. El retrato de Orgon, en cambio, parece casi privilegiar los ojos. Y entre la mirada de Elmire y aquella pintura de Orgon, se establece un intercambio intenso por la realización de una especie de campo/contracampo anómalo y particular entre el P.P de Elmire y el retrato de Orgon. La cara de Elmire y el rostro figurado de Orgon. La cara del retrato se convierte, en parte, en cara viviente que se activa en una ficticia dialéctica de miradas con Elmire. En esta dinámica, el retrato sustituye a la persona, el simulacro del objeto puede hasta participar en un intercambio de miradas, en una manera lingüística particular del cine. Pero, a la vez, lo que vemos es otro aspecto fundamental de retrato. El retrato de Orgon es casi animado por la mirada y por la dinámica de miradas que se activa: una dinámica ilusoria y ficticia, claro, pero no por ello menos significativa. Esta dinámica de la mirada y esta implícita actividad de miradas atestiguan la centralidad de la mirada en el retrato. El hecho de que la mirada sea el centro alrededor del cual se organiza la figura en el retrato y el retrato mismo.

Pero en los encuadres analizados, el retrato aparece dentro de los modos y posibilidades del sistema de señales del cine, convirtiéndose en parte del cine.

Su mirada se cruza con la mirada de Elmire. El resultado de la puesta en escena cinematográfica es una transformación de la naturaleza de la mirada del retrato pictórico, dentro de la estructura textual del cine.

Son los trabajos de la puesta en escena y el montaje, son las dinámicas de los raccord, las relaciones entre los encuadres, lo que producen la activación de la mirada. El cine se afirma como mecanismo visual y comunicativo que encuentra en la mirada relacional e interactiva uno de sus modos esenciales, y, además, como un motor relacional fuerte que impone sus leyes internas a todos los elementos englobados en el texto fílmico. La mirada que en la pantalla parecen intercambiarse Elmire y Orgon es una mirada en parte ficticia. El retrato de Orgon no mira a nadie. No podría mirar a nadie. No obstante, en la dinámica de la película, parece mirarse él mismo y parece mirar a Elmire, en un intercambio visual de una indudable intensidad. A la vez, la mirada de Orgon se dirige a cámara y es, de hecho, una mirada al espectador. Orgon mira a la vez hacia Elmire –en el horizonte diegético de la película– y hacia el espectador –en el horizonte extradiegético, en referencia al dispositivo espectatorial. Este doble régimen de miradas ligadas al retrato de Orgon presenta más aspectos significativos. Sobre todo es una mirada que inviste al espectador y opera en la perspectiva de la relación directa con el espectador. La mirada del retrato en la película y la mirada del espectador se cruzan, parecen mirarse, y casi verse el uno al otro. Pero mientras la mirada hacia cámara de los filmes de Lang, por ejemplo, (desde el *Dr. Mabuse* a *Kriemhilds Rache* o *Metrópolis*) es una mirada directamente fascinante y hasta hipnótica en Mabuse, la mirada del retrato en Orgon es una mirada que llega de lo ficticio, de lo no humano, de lo no viviente, que aún así parece casi viviente. Es la mirada de un autómata. Esta capacidad del cine de producir una mirada no humana es un elemento innovador esencial. Porque en la objetivación de la mirada ficticia de Orgon, Murnau recoge otro carácter fundador del cine, su activarse no sólo como dispositivo, sino como autómata productivo que nos permite desarrollar experiencias perceptivas, emocionales y cognoscitivas nuevas. La mirada del retrato de Orgon es, por tanto, una fuerte señal de la artificialidad de la imagen fílmica, de su posibilidad de crear lo irreal. Es la señal del autómata que es el cine.

Pero el cine es un autómata que produce participación, emoción, fascinación, identificación, conocimiento en el espectador. El cine es un autómata mecánico productivo y significante que produce un autómata espiritual, permite "conocer nuestro poder cognoscitivo" (Deleuze). Lo que se determina es una interacción entre el cine como autómata produc-

tivo y el espectador como autómata espiritual (perceptivo, emotivo y cognoscitivo).

El cine se da como máquina que produce una imagen artificial y una mirada artificial, y al tiempo produce un autómata espiritual que alcanza modos de conocimiento nuevos. Como subrayaba Eisenstein en su proyecto de atracción y cine intelectual, el cine produce conocimiento en el sentido de que produce el conocimiento en el espectador, determina una activación cognoscitiva nueva en el espectador, produce un autómata intelectual.

The Woman in the window

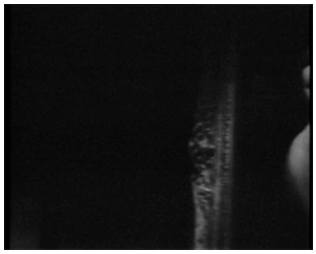
En *The Woman in the Window*, Lang nos presenta al protagonista, que mira en un escaparate el retrato de una mujer, y luego encuentra la misma mujer viva a su lado. Lang articula la visualización de la relación compleja entre las distintas configuraciones de la mujer en el retrato, elaborando imágenes con valor múltiple que juegan con el doble de la figura femenina y su potencial de refracción del escaparate. En la película, la multiplicación de la imagen de la mujer en tres figuras distintas, el cuerpo concreto, el retrato, y la refracción del escaparate, crean un efecto de ambigüedad radical y de superposición de percepción y alucinación y de real imaginario.

Merece la pena el núcleo esencial de la secuencia que consta de 21 encuadres.

> F.I. Wanley sale del club y se acerca al escaparate en que está expuesto el retrato de una bella mujer que lleva puesto un traje escotado. El plano del retrato es un PPP.
> Detalle Retrato (Subjetivo Wanley)
> PPP Wanley mira el retrato, que también se refleja en el cristal. Luego Wanley aparece extrañado.
> Detalle. Subjetivo de Wanley sobre el retrato. Sobre el cristal, al lado del retrato, aparece reflejada la imagen de la mujer vestida de forma distinta.
> PPP. Wanley mira aún con atención, muy extrañado, mientras sobre el cristal aún aparece la imagen del retrato
> Detalle. Subjetivo de Wanley sobre el retrato con la imagen de la mujer reflejada sobre el cristal al lado del retrato. Luego un movimiento de cámara hacia la izquierda encuadra en PPP a la mujer al lado del escaparate, mientras el retrato desaparece del campo visual.
> PPP Wanley inicia una conversación con la mujer. Wanley "es de verdad extraordinario pero…,usted ha posado para el cuadro?"

Los encuadres sucesivos son constituidos en su mayoría en campos y contracampos del hombre y la mujer (Alice), excepto los encuadres que muestran juntos a Alice, el retrato y Wanley de espaldas, y el encuadre final, que retoma a Wanley y Alice que se alejan.

En la visualización de los dinamismos establecidos entre luz y color no se juega sólo un partido ligado a la estética, se juega también una cuestión que reviste la complejidad del estatuto del imaginario fílmico. El profesor Wanley está mirando el retrato de una mujer en un escaparate. La imagen del retrato es también reflejada en el vidrio.



En un momento determinado, con gran estupor de Wanley, aparece reflejada sobre la superficie transparente del cristal, además de la imagen del retrato, también la imagen de una mujer que es la misma de la del cuadro pintado. La refracción del cristal muestra a la mujer que está mirando el propio retrato, y el retrato mismo, en un doble desdoblamiento de la imagen. Wanley, a través de la imagen reflejada en el cristal, descubre con estupor a la mujer de carne y hueso a su lado.

Lo que se realiza, a través de las imágenes multiplicadas de la mujer, es un doble reconocimiento en el cual el yo y el otro están implicados. Por un lado el hombre ve que en la imagen reflejada de la mujer hay un "hacerse realidad" de la imagen de la mujer del retrato. El hombre ve el retrato y la imagen reflejada en el escaparate, y la imagen de la mujer viva siempre reflejada en el escaparate.

La imagen reflejada en el escaparate es la mujer viva y la del retrato, es decir, es un doble desdoblamiento. La imagen duplicada reflejada en el escaparte, alterna, en encuadres sucesivos, la imagen del retrato y de la mujer.

Es, en otras palabras, un efecto de duplicación que refigura y visualiza la mujer del retrato en el cristal y la mujer (viva) todavía en el cristal. El cristal se revela como espacio impalpable en el que sombras fantasmales aparecen en relación al sujeto, su retrato y sus respectivos dobles.

El hombre no aparece reflejado en el cristal, pero la mujer se ve como retrato reflejado en el cristal y como cuerpo reflejado en el cristal. Se ve en su objetivar mundano, es a un tiempo vidente y vista, sujeto y objeto de su propia mirada. Y el verse en el retrato y luego reflejada en el cristal, implica un doble de la imagen que afirma, también, el carácter de imagen del sujeto. El sujeto es a la vez objeto de la propia visión, es sujeto/objeto del ver. "El cuerpo es a la vez vidente y visible", nota Merleau-

Ponty. En las dinámicas de miradas y reflejos de *The woman in the window*, emergen aquella reflexión del ver y aquella relación de la mirada subjetiva con la imagen del mundo y con la propia imagen, que el filósofo francés estudió ampliamente de la *Fenomenología de la percepción* a *Lo visible y lo invisible*.

La imagen reflejada entonces se convierte en signo, señal del reflejo del ver en una doble acepción: como visión a través del reflejo y como objetivación del ver mismo.

Este trabajo doblemente complicado de duplicación visible / invisible de reflejo del ver y de imagen desdoblada produce un espacio en que la representación se hace visualización y se liga a lo imaginario y a lo fantasmático. Esta operación es un acto que sobrepasa la representación, y va más allá de la figuración porque produce la configuración de una capa de figuras ilusorias plenamente significantes. Estas figuras no juegan con la impresión de realidad, sino que dan vida a un plano más complejo de configuración visual y percepción.

Las dinámicas de refracción, de desdoblamiento y de alineación de las sombras no tienen nada representativo, son intervenciones de visualización de lo impalpable, de lo no concreto, y de los reflejos. Esta actividad compositiva se pone directamente en relación no con los fenómenos del mundo, sino con el horizonte de las actividades mentales (percepción, alucinación), pues se cruza con la *dimensión del fantasma*.

Lo que está en juego no tiene nada en común con la representación por semejanza de un objeto, sino con las dinámicas de lo ilusorio, de lo impalpable, de lo aparente, es decir, con una de las formas posibles del fantasma. Lang está comprometido aquí en visualizar el fantasma, evocar y mostrar algo como síntesis de percepción y alucinación, que se evidencia en principio como percepción impregnada de fantasmaticidad y al final del filme se revela como fantasma onírico enmarcado por la percepción. El compromiso de la puesta en escena es entonces el dar vida a un híbrido, una síntesis percepción-fantasma y delinear imágenes refractadas, reflejadas, aparentes: superar los límites de la representación de los fenómenos y las mismas articulaciones estilizadas y figurativas de lo visible, para realizar una visión de imágenes sincréticas, *ligadas al mundo y al fantasma.*

Es una operación que va más allá de las técnicas de la reproducción del mundo elaboradas por la literatura y el arte, más allá de la represen-

tación y de la figuración, y que se revela como *acto específicamente cinematográfico: la visualización de algo que los demás lenguajes no puede garantizar.*

Cierto es que lo que la imagen refleja puede ser descrito en la literatura, pero no visto, y puede ser pintado en el cuadro, pero no en movimiento, no en el tiempo.

La visualización y el modo particular en el que el cine produce un visible complejo y específico, destinado a producir sensaciones posteriores. Del lado de lo inconsciente, del sueño, de lo fantasmático y del recuerdo, de la vanguardia de Buñuel, de Resnais, de Robbe Grillet, o del underground, pero una película del cine clásico americano y un autor como Lang, ha realizado ya una obra cinematográfica capaz de mostrar la fuerza y la potencialidad de la puesta en escena. Sería muy fácil partir de Buñuel o de Resnais.

Entonces, *la visualización del fantasma se efectúa incluso dentro del cine clásico*. El proceso de objetivación fílmica del fantasma se realiza gracias a un filtro selectivo y un modo de producción que realizan las condiciones de la visualización: cualquier cosa puede ser visualizada porque ha sido imaginada de algún modo y porque la técnica del cine lo permite.

Pero en la visualización del doble de la mujer y del retrato del escaparate opera aún otro mecanismo que apunta al horizonte de lo imaginario.

La mujer, de hecho, en la escena de las miradas hacia el escaparate, se descubre a sí misma en un doble movimiento de identificación con el doble del retrato y con la percepción de la mirada. A través de la mirada del otro, la mujer recupera su propia identidad de belleza y atracción.

Aquello que la dinámica de las miradas y de la imaginación ilusoria en el escaparate produce, es la visualización de lo imaginario y de su mecanismo constitutivo (pensemos en el discurso de Lacan sobre lo imaginario y sobre su mecanismo constitutivo). ¿Acaso todo el episodio de la mujer del retrato no se revela al final del filme como un sueño, como una producción, una visualización de los fantasmas oníricos…?

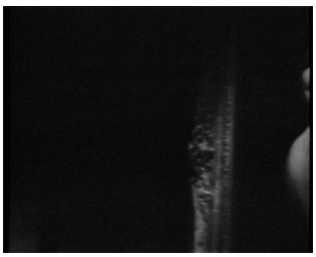
En la refracción del retrato integrado con la imagen de la mujer reflejada en el vidrio, se constituye no sólo un encuentro de gran sugestión entre la figura pintada y la figura viviente, sino que se asume un valor más complejo de la imagen eidética, con más determinaciones simbólicas.

Pero la dinámica visual, psíquica y simbólica de la imagen descrita nos presenta otro aspecto relevante.

Inicialmente, la imagen de la mujer reflejada en el retrato es definida, precisa, segura, tiene consistencia cuasi material. A veces, la imagen de la mujer concreta que aparece reflejada en el vidrio, es poco definida, incierta, móvil, visible e invisible al mismo tiempo. La imagen de la mujer en el retrato tiene la consistencia de un ente, de un objeto que muestra con la máxima evidencia una persona. La imagen de la mujer concreta reflejada en el vidrio, a veces tiene una consistencia extremadamente reducida, tiene los trazos de un reflejo, es un fantasma.

Es una imagen más borrosa, menos nítida, que se acerca a lo pintado. Lo pintado es nítido, definitivo, una imagen de la belleza de la mujer que se da para siempre. La imagen reflejada aparece como una imagen de la percepción y una imagen de la alucinación al tiempo, parece tener un carácter preferentemente fantasmático, verdaderamente tiene un carácter ambiguo, indefinido.

En el encuadre transformado por un movimiento de cámara, vemos el retrato pintado, la imagen reflejada de la mujer nítida y la mujer-modelo en comparación virtual, y en sucesión: la imagen reflejada es un doble diferenciado respecto al retrato de la mujer –supuesto modelo–, porque es diferente del retrato y es diferente del modelo, ya que la imagen reflejada restituye sólo parcialmente la imagen del modelo.



Además, este encuadre afronta indirectamente otro elemento esencial del cine: el encuadre, de hecho, muestra primero juntos el retrato y la imagen reflejada de la mujer, después el modelo (la mujer concreta). Pero, el presunto modelo, que es en realidad una versión diferente de la misma configuración visual, ¿es verdaderamente el modelo?

Al final, el filme revela que el modelo (la mujer) no existe, es el producto del inconsciente del protagonista, es un fantasma onírico elaborado sobre la base de los trazos del retrato. Entonces, es el retrato visto en el escaparate el que produce su modelo presente y la imagen reflejada del modelo. El cuadro es el origen de los dobles diferenciales.

En el universo diegético del filme es el retrato pintado el que produce la imagen reflejada sobre el vidrio de la mujer-modelo-ficticio: entonces, lo "semiotizado" y delineado prima sobre el presunto real, de este modo, el presunto real no tiene consistencia.

En el universo diegético de *The woman in the window*, el retrato pintado es verdadero y los acontecimientos ligados al retrato y a la mujer del retrato son no verdaderos, no fenoménicos, inexistentes, oníricos.

La imagen del retrato pintado tiene su propia relevancia y consistencia. El sujeto femenino, presunto modelo, entonces, no existe. La mujer es el producto de la imaginación onírica del hombre (he aquí un lance para la Teoría Feminista del Filme).

La imagen fílmica es un doble diferencial de un modelo que no existe.

En el filme el retrato que crea el modelo-mujer, es la imagen producto que crea el modelo-mujer.

En *The woman in the window* el retrato parece atestiguar que no hay, ni siquiera, necesidad del modelo y que en el cine el proceso de producción de la figura se realiza pasando de una forma del imaginario a otra, de un modelo "semiotizado" a otro.

Y si miramos más atentamente, observamos que el pasaje está duplicado: no sólo el retrato no tiene necesidad del modelo, sino que el retrato crea la imagen semejante, personificada en una mujer, y lo hace a través de la mediación del vidrio, del doble diferencial del cristal.

En *The woman in the window* la creación pictórica crea la imagen y el cuerpo ilusorio del actor en un mecanismo de tránsito invertido de la copia al presunto modelo, que demuestra que en el cine, en definitiva, no existen más que copias, modelos en sentido tradicional, sólo simulacros de distintos tipos.

La imagen fílmica por lo tanto, es una copia diferencial, es una diferencia relativamente semejante de lo profílmico, mientras el profílmico ya no es un original, porque eso mismo reenvía a lo otro, o bien porque la imagen lo modifica sensiblemente.

Este mecanismo complejo hace de la imagen fílmica una copia diferencial sin original, o más exactamente, una copia diferencial de una copia diferencial sin original: en otras palabras, es una diferencia, relativamente semejante al cuadro. Pero una copia de una copia sin original es un simulacro.

Como apunta Deleuze en *Logique du sens*, "...el simulacro implica una potencia positiva que niega ya el original, ya la copia". Y entonces: "El

simulacro funciona de modo tal que la semejanza es (...) sobre la serie de base".

La imagen fílmica es un simulacro, más bien es un simulacro potencial, en cuanto *que es copia diferencial de una copia sin original de una copia de una copia sin modelo*. Es una copia diferencial que reenvía a otra copia diferencial que reenvía a cualquier cosa que no existe. Es una réplica diferente de cualquier cosa de lo imaginario. Entonces, secundo las palabras de Deleuze, el simulacro es "una imagen demoníaca" que "ha situado la semejanza en el exterior y vive de la diferencia".

Es una imagen despojada del prototipo, la imagen de cualquier cosa que no existe. Pero ésta es la definición misma de simulacro anticipada por Perinola en *La società dei simulacri*: "El simulacro (...) y la revelación de una verdad sustancial pura. El simulacro es una imagen privada de prototipo, la imagen de cualquier cosa que no existe. *La imagen fílmica es un doble diferencial sin modelo*".

La ilusión de la imagen fílmica requiere de todos modos una reflexión posterior. Porque la imagen fílmica trabaja necesariamente y constitutivamente sobre la apariencia, sobre la impresión/ilusión de realidad, sobre el mostrar cualquier cosa que no está en el mundo, pero se parece al mundo. El filme se ofrece por tanto como proceso que hace desarrollar una imagen como ilusión de realidad, como procedente del mundo fenoménico y niega estructuralmente, y de forma diversa, la impresión desarrollada. Es una apariencia del mundo que se revela, más bien, como mundo de la apariencia, o copia (diferente) del mundo de la apariencia. Es cualquier cosa que se muestra como doble para poder revelarse como otro en la duplicación y otro en el mundo externo. La gran semejanza con el mundo externo que puede revelar una ilusión, la apariencia de verdad que se revela como no verdadero, como falso, es la estructura misma del cine y de la imagen fílmica. *La imagen fílmica es la imagen simulacro*.

Imagen-devenir, imagen fantasma, imagen simulacro, imagen eidética: son todas cualidades, dimensiones, posibilidades que viven en la imagen fílmica, están ligadas, comprendidas, son inherentes a su estructura esencial. Y sólo una hermenéutica ampliada del texto fílmico puede consentir una interpretación integral: análisis del texto y teoría del filme recíprocamente implicados.

Madre adentro

María-Cruz Estada

The Mother Inside

Abstract
The hugest delusion of human beings living in the beginning of the third millennium consists of thinking that they are able to restrain Nature, the Othering, randomness, pain and death, this resulting from the degradation of the symbolic realm that took place in the end of the last century. However, there is nothing so hazardous as our lives. Only a few bit strands that the symbolic manages to thread from the Real realm allows us to trust someone, believe in the word given and taken, hold our hope in the future and pass on our hope to the next generations. Is it possible nowadays to proceed a sort of reconstruction built on symbolic values that does not include the Real realm as an impossibility in its horizons? In this paper, we address this question looking at the film *The Sea Inside* by Alejandro Amenábar.

Key Words: Sea Inside, Alejandro Amenábar

Todo el mundo parece estar de acuerdo en el derecho del ser humano a elegir los parámetros que han de regir su vida y también el modo y momento de su fin. Se quiere elegir el sexo de quien va a nacer, excluir de su código las enfermedades genéticas, asegurar mediante clonación los tejidos necesarios para sustituir otros dañados, proveerle de descendencia aunque su edad, la naturaleza o su deseo inconsciente no se la hayan concedido, elegir su orientación sexual más allá de los dictados de la anatomía —incluso cambiándola en el quirófano— y, claro está, decidir el momento en que su vida ha de terminar. La fantasía o, por qué no decirlo de una vez, el delirio más completo del ser humano a comienzos del tercer milenio es creer que es libre al haber conseguido domeñar la naturaleza, lo Otro, el azar, el dolor y la muerte. Pero por mucho que queramos controlar lo Real, siempre corre más deprisa que nosotros.

Este delirio viene acompañado de una degradación del mundo simbólico iniciada en el siglo anterior; degradación que se aprecia, por ejem-

plo, en el intento de anulación de las diferencias: las generacionales —pretendiéndose una ridícula amistad entre padres e hijos—; las sexuales —minimizando, por ejemplo, la necesidad que tiene una mujer que ha sido madre de ser sostenida durante el tiempo de la cría sin tener que pensar en balances o Consejos de Administración, o igualando el lenguaje y gestos en la aproximación al otro sexo pretendiendo que se busca lo mismo en ambos sexos— y también, la anulación de la diferencia entre opinión y saber que hace que hoy todo el mundo opine de todo, cual si de todo supiera.

Las diferencias son formas de manifestarse la "*otredad*" del Otro; forman parte de lo no domesticado de manera simbólico-imaginaria, y borrarlas es un intento de controlar el Real que hay en su interior, aunque lo que se logra es sólo inflar lo Imaginario, en una fantasía de unidad, de igualdad. Cuando hablo de Real, Imaginario y Simbólico estoy hablando de los tres registros que para Jacques Lacan constituyen nuestra realidad psíquica y que están anudados entre sí según algunas leyes, entre las que está que no puede haber dos sin tres —tercero que viene a mermar la unión de los otros dos— sin que ello suponga graves perturbaciones en el psiquismo o en el cuerpo.

Una consecuencia de nuestra estructuración simbólica es la diferencia que establece el orden generacional; así, los padres y sus sustitutos metonímicos se han comprometido a educar y proteger a los menores bajo su cuidado; su saber —incompleto como todo saber— es el de la experiencia, y su autoridad está legitimada por la posición jerárquica que ocupan en el linaje, o en la institución. Sin embargo, en Patagones (Argentina), cuando hace poco un chaval disparó a sus compañeros, los profesores salieron corriendo a buscar a la policía, y ninguno quedó para proteger a los niños; o en Hondarribia, cuando se suicida Jokin con 14 años, nos enteramos de que muchos profesores conocían las vejaciones de que era objeto, pero se lavaron las manos; quizá por eso la columna del diario *El País* terminaba diciendo: *"Jokin no decía nada para proteger a los suyos de su sufrimiento"*. Si un chico ha de defenderse solo, o si tiene que proteger a sus mayores es que el ordinal de un linaje o una institución está tan profundamente subvertido que convierte a los menores en iguales de los mayores —de ahí que los niños tengan que gritar cada vez más fuerte para obtener un NO de ley. Por eso, en este momento, es muy frecuente recibir en la consulta a padres desesperados porque sus hijos, a veces de ocho y nueve años, han empezado por no ceder el mando de la tele (no es cualquier significante) y han llegado a tener el mando de su casa. Y lo que más escuchamos de estos padres es la frase siguiente: "Es que yo no puedo obligarle". Pues más les vale —les diríamos nosotros.

Comencemos a deconstruir la película *Mar adentro*, de Alejandro Amenábar, a través de las palabras del padre de Ramón Sampedro: "*Es doloroso que un hijo muera, pero más aún lo es que quiera morirse*". Está perplejo al ver alterado ese orden que suele ver morir a los padres antes que a los hijos; también dolido porque alguien a quien él ha dado la posibilidad de vivir, quiera darse la muerte. En la despedida de Ramón al irse de la casa, cuando comienza ese pasaje al acto que termina con la muerte mostrada ante la cámara (un obsceno banquete de goce), el hermano mayor está alejado, pero el padre no aparece, lo que nos resulta significativo. Veremos por qué.

No cuestionamos aquí la facultad de cada ser humano para tomar sus decisiones, incluida la de morirse, o la de hacer una película de ésta u otra forma; no queremos tampoco oponer un bien universal cualquiera —la vida, por ejemplo— frente al que constituye el buscado por cada uno. Sin embargo, sí que cuestionamos esa emoción intensa de los espectadores de *Mar adentro*, esa especie de acuerdo universal y sin crítica ninguna en que la película "es un canto a la vida". Vamos a deconstruir algunas de las mañas del director que han logrado este efecto de fascinación. Pero no crean que confundimos los hechos de la vida de Ramón Sampedro con el guión de la película, aunque, sorprendentemente, tanto lo que conocemos del caso a través del libro escrito por él mismo, como la obra de Amenábar, exudan lo que pareciera un acuerdo tácito que nos resulta muy adecuado para hablar del desfallecimiento ético en la subjetividad contemporánea. En cualquier caso, pensamos que Amenábar aprovechó muy bien un punto de fragilidad simbólica de Ramón Sampedro para hacer pasar sus "tesis".

En su libro *Cartas desde el infierno*[1], cuenta Ramón que momentos antes del accidente andaba preocupado porque esa noche, su novia iba a presentarle a los padres; le entró el temor a la idea del compromiso matrimonial y de pronto se vio tirándose al agua en una zona sin profundidad que conocía bien, en la que se rompió el cuello. Cito a Lacan cuando habla del complejo de castración: *"Es sabido que el complejo de castración inconsciente tiene una función de nudo. 1º en la estructuración dinámica de los síntomas en el sentido analítico del término, queremos decir de lo que es analizable en las neurosis, las perversiones y las psicosis; 2º en una regulación del desarrollo que da su ratio a este primer papel: a saber la instalación en el sujeto de una posición inconsciente sin la cual no podría identificarse con el tipo ideal de su sexo, ni siquiera responder sin graves vicisitudes a las necesidades de su partenaire en la relación sexual, e incluso acoger con justeza las del niño que es procreado en ellas"*[2]. Aclaro a los no familiarizados con el discurso psicoanalítico que, en este contexto, la castración es algo bueno, porque se

1 SAMPEDRO, Ramón: *Cartas desde el infierno*. Planeta, Barcelona (2004), p. 19.

2 LACAN, Jacques: *Escritos*. Siglo XXI, Madrid, (1972).

trata de una serie de operaciones mediante las cuales el niño y la niña (a veces de más de cuarenta años...) aceptan que ellos no son la pieza que le falta a mamá, lo que les lleva a buscar una vida propia y no como instrumento de otro, y a establecer lazos exogámicos, es decir, les impulsa a ir a buscar lo que a ellos mismos les falta —lo que los convierte en gente alegre—, en lugar de dedicar sus afanes a ser amados, o a lamentarse.

Otra de las consecuencias es el ser capaces de agradecer lo que los demás hacen por nosotros, o el pagar por lo que obtenemos, bajo la forma de la lucha, de la incomodidad, o del dinero. Dice Sampedro en una carta hablando de su novia: *"...pensaba que tenía que cenar en compañía de su familia aquella noche. Si te digo la verdad, tenía dudas sobre si dejar plantada la formal cena de compromiso, esposa y cadenas y largarme al Brasil donde las putas no cobraban tarifa"*. Finalmente hizo una elección inconsciente: se tiró "a la piscina" donde no era, y dejó plantado el compromiso, el pago. Amenábar —lo sepa o no— capta muy bien la fragilidad simbólica de Sampedro, su tambaleo en el pasaje del complejo de castración que no hay que confundir con la brillantez de su dialéctica y, en su guión, opone el discurso de Sampedro al del hermano —ese que aparece como el bruto, el que huele a establo— quien se ve obligado a hablar por dos veces desde un lugar paterno. Dice enfadado: *"Mientras yo viva en esta casa, aquí no se mata nadie"*, y también: *"Soy tu hermano mayor y no autorizo a que en la casa se lo haga"* (Se refiere al suicidio). Le ha tocado ser el bruto de la película, "el malo"; pero él sólo quiere respeto para su casa y su familia. Delante de tanto abogado bien vestido y perfumado se siente escaso de recursos para sentar una palabra de ley, y por eso apela al orden generacional: "Soy tu hermano mayor" y a la autoridad, que son rasgos del Ideal del Yo, por lo tanto paternos. ¿Qué hace Hamlet cuando le pillan ocultándose de noche en el cementerio tras el entierro de Ofelia? Al escuchar: *"¿Quién va?"*, se encuentra escaso de recursos para hacer frente a la situación, no pudiendo escapar o mentir —que son dos de las maneras de reaccionar cuando uno se encuentra falto de recursos simbólicos—; entonces apela a los significantes de su Ideal del Yo: dice *"Soy Hamlet, Príncipe de Dinamarca"*: su nombre y su posición en el linaje. Algo así hace el hermano de Ramón, mientras que él, ante el compromiso con la novia o, más adelante, ante su desgracia, al sentirse escaso de recursos simbólicos, escapa. Hizo lo que pudo, claro está, en función de sus recursos psíquicos; insistimos en que lo que cuestionamos es el estado de opinión que su caso y la película promueven en el público.

El guión deja en ridículo esos escasos significantes enarbolados por el hermano que, sin embargo, nos permiten defendernos de los embates de lo Real y de nuestra propia violencia pulsional; significantes a los que no

pudo recurrir Ramón. El hermano no le prohíbe que se mate, sino que desde la humildad de sus recursos discursivos, dice NO al reinado del goce incestuoso en su casa. Él quiere que en ella se cumpla la ley, que funcione la castración o, si lo prefieren, se acepten los límites. Dice Amenábar[3]: *"Ramón consigue situarnos frente al abismo de la muerte, colocarnos junto a esa línea divisoria, la que separa este mundo del 'otro', quizá la nada. Y nos dice: 'Dejadme cruzar la línea, dejadme saltar'"*[4] . Fíjense en ese *"Dejadme"*, donde a Amenábar se le desliza ese tercero paterno que impide gozar y cuya ley hay que transgredir. Es decir, Amenábar nos coloca frente a algo que a todos nos divide: la muerte. Trata el tema en todas las películas: *Tesis*, *Abre los ojos*, *Los Otros* y ahora en *Mar adentro*. Parece preocuparle esa línea divisoria entre la vida y la muerte más que otras zonas de límite. Lo que consigue en *Mar Adentro* —quizá por estar hecha sobre una persona real— es que el espectador se identifique con quien dice que atravesará esa línea sin que le tiemble el pulso; y no sólo eso: quien habrá burlado la ley y pretende que seguirá viviendo después. Una identificación imaginaria con quien —supuestamente— va a salir victorioso de la prueba, gracias a la cual, el espectador supera, por unos momentos, su división subjetiva ante la muerte y la sustituye por una emoción intensa desde la butaca del cine.

3 SAMPEDRO: *op. cit.*, en esta edición está prologado por Amenábar.

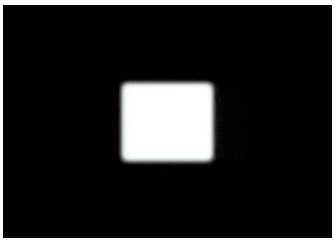
4 SAMPEDRO: *op. cit.*, p.7.

El inicio de la película: pantalla en negro, un pequeño recuadro más claro; vamos entrando en otra realidad[5], ¿la que esperaba a Sampedro tras atravesar la línea entre la vida y la muerte? Esa es la siniestra impresión que tuvimos al ver el film: que la voz en *off*, es la de quien lo recibe en el más allá, terreno de "los otros" y le prepara hasta el momento del "abre los ojos". Conocer previamente la historia de Sampedro, así como el cuadrado claro sobre fondo negro, que evoca los testimonios de los que han estado cerca de la muerte y dicen haber visto una luz al fondo de un túnel, facilita estas asociaciones.

5 Nos puso sobre esta pista la comunicación de Lorenzo TORRES HORTELANO: "Por qué no ser de Amenábar", I Congreso de Cine Europeo Contemporáneo, Centro de Cultura Contemporánea, Universidad Pompeu i Fabra, Barcelona, 2005.

Veamos cómo usa el cine Amenábar, para hacer posible lo imposible:

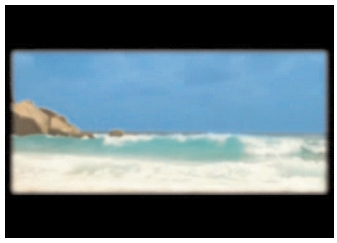
(sonido de olas): Tranquilo. Estás más y más tranquilo. Ahora imagina una pantalla...



...una pantalla de cine que se despliega y se abre ante ti..

...crea en ella el lugar que prefieras. Concéntrate en tu respiración...

...ayudando a tu cuerpo a relajarse, a sentirse en paz. No tienes que cambiarla, tan sólo déjala ir y venir, ir y venir... (comienza a aparecer una playa)



...¡Ahora! Ya estás allí. Fíjate en los detalles.

Como abono del supuesto atravesamiento sin mácula de la línea divisoria, tanto el libro de Sampedro como la película no hacen más que repetir fórmulas del tipo "morir para vivir". Entonces, claro está, un discurso como el del que apela a su posición de hermano mayor para impedir algo a un hombre de más de cincuenta años, suena tan ridículo como el de un policía de sainete, porque casi todo enunciado de ley explícito —es decir, cuando el padre no aparece velado— siempre queda algo ridículo. Pero es que los guionistas, como todo el mundo, para poder transgredir, necesitan que se ponga en marcha una ley.

Alguien podría creer al leer estas palabras, que confundimos el cine con la vida y que éstas que citamos son sólo frases que inventan los guionistas. Sin embargo, pensamos que un **autor** en literatura, cine, o cualquier forma de arte, es digno de ese nombre porque ha sido atravesado por algo del orden de la enunciación inconsciente[6]; Amenábar y Mateo Gil quedan atravesados por ella a partir del planteamiento de Sampedro y dicen en su guión más de lo que quieren decir.

Vamos a desvelarles el truco que convierte el caso Sampedro en una tela de araña que atrapa a los guionistas y, más tarde, a los espectadores incautos. Todos ellos: Ramón y los guionistas, en su discurso, hacen descender la enunciación al nivel del enunciado, confundiendo éste con aquélla, al yo del enunciado consciente con el sujeto de la enunciación inconsciente (lo veremos en un momento). Eso hace que si el que escucha no pone cuidado, quede pegado a esa amalgama entre yo y sujeto que intenta hacer del ser humano alguien indiviso y por completo presente en su acto. Uno de los ejemplos más cotidianos es suponer que quien dice: "deseo tener un hijo", lo desea de verdad; es confundir la demanda con el deseo, cuando los psicoanalistas sabemos que el deseo de hijo es algo que muchas veces sorprende bajo la forma un embarazo inesperado, o en una ensoñación súbita y que no siempre va acompañada de una

6 Lacan toma de la Lingüística la distinción entre enunciado y enunciación y las usa para hablar del psiquismo: el enunciado correspondería con el discurso yoico, consciente. De él, en un análisis, se extraen los significantes que insisten, que suponen tropiezos, a través de los cuales, mediante la asociación libre, puede entreverse un discurso de otro nivel: el de la enunciación, con un sujeto —sujeto del inconsciente— que es su efecto.

voluntad consciente; más bien estas mujeres sorprendidas por ese deseo, suelen decir que no es el momento para quedarse embarazadas. Como dice Lacan[7]: *"Lo que se desea suele aparecer bajo la forma de lo que no se quiere"*.

7 J. LACAN: *Seminario* "Los cuatro conceptos", Plaza y Janés, Barcelona 19.

Ante un "quiero morir", ocurre lo mismo: es amalgamar al yo del enunciado, siempre tan sin recursos, con el sujeto de la enunciación. El deseo —digámoslo de una vez por todas— es inconsciente; y pretender obtener el derecho a darse muerte a través de otro, es querer obtener carta de naturaleza para esa amalgama. Pensamos que la pretensión de ser indivisos es un grave problema de la subjetividad contemporánea. Mas la palabra no deja de ser una presencia preñada de ausencia...

Lo simbólico es una trama hecha de palabras tejidas que remiten a un relato; y éste, últimamente, está siendo sustituido por la imagen, lo que hace que lo Simbólico se degrade al nivel de lo semiótico[8]. Un ejemplo: es corriente que los adolescentes que tratamos, se hayan visto antes de nacer en las ecografías que sus padres colocan en el álbum como primera foto, o que hayan visto el vídeo de su nacimiento y, sin embargo, cuando les preguntamos por su historia familiar, no pueden responder a cosas tan simples como la manera en que sus padres se conocieron, o de dónde vinieron sus abuelos y el porqué emigraron a Madrid, o aquel guiso que la abuela hacía tal día del año. Y ojo, porque si algo tan difícil de captar como es la cuestión de los orígenes, no se le relata bajo la forma de la historia, la leyenda o el mito, lo que queda es espeluznante: un animalillo deforme nadando en líquido amniótico y entregado a la voluntad de otro[9]. Es como si se pretendiera que la supuesta verdad empírica de la imagen sustituya a las siempre incompletas palabras sobre el amor, los cuidados, las esperanzas, las ilusiones, la entrega, o la pasión amorosa resultado de las cuales nacieron...

8 Idea que tomo prestada a Jesús GONZÁLEZ REQUENA.

9 Es curioso la cantidad de niños que vienen a consultar por fobias, en cuyo discurso aparece el hecho de haber visto ecografías de la madre. Sin duda fueron imágenes insuficientemente acompañadas de relato.

Dijimos que la degradación de lo simbólico tenía por consecuencia la inflación de lo imaginario; vamos a verlo en dos puntos: un infantilismo cada vez mayor de los adultos y un exceso de sentimentalismo que disfraza —sin borrarlo— el dolor de existir. Quizás tenga que ver con la opulencia del Estado del bienestar que cada vez que algo no funciona en la vida de un ciudadano, le paga un subsidio para que pueda continuar viviendo adormecido o infantilizado. Por eso el ciudadano se queja cada vez que algo rompe la felicidad que ha imaginado para sí, creyéndose víctima de una injusticia, porque en lugar de hacerse consciente de lo poquito que uno puede controlar en su vida, y aceptar que hay que arreglárselas, se piensa que es culpa de alguien o del Estado, porque las cosas deberían ir bien (según hemos imaginado). Entonces de lo que se

sufre ya no es del dolor de existir (Simbólico), o de lo irremediable (Real), sino de la injusticia (en muchos casos, Imaginaria); así se toma el caso Sampedro: como una injusticia, no como algo irremediable, o azaroso, o provocado por su fragilidad simbólica. Fíjense lo que dice: *"La vida así, no es digna"*. No lo es, porque no es la que responde a su ideal: si se compara en lo Imaginario con los que pueden andar, etc. Pero eso no tendría por qué confundir al espectador, ya que esa no es la única vida digna posible. Ramón explica su negativa a hacer rehabilitación e ir en silla de ruedas diciendo: *"Aceptar la silla de ruedas sería aceptar migajas"*. Detengámonos en esto, ya que aquí se desliza como sujeto Ramón, quien en tanto **Yo del enunciado** reivindica la muerte, pero en tanto **Sujeto de la enunciación**, o del inconsciente, llama a la silla de ruedas migajas, y por lo tanto en su cabeza hay un pastel completo que sería la salud y la belleza que reclama, no la muerte; siendo la petición de muerte tan sólo un empeño yoico. Alguien que tenga en cuenta el inconsciente no puede dejar pasar esta pregunta: ¿quería morir Ramón Sampedro? ¿Hay que escuchar a su yo consciente o hay que escucharle como sujeto? En cualquier caso con respeto, pero nada obliga a quedar pegados en la amalgama engañosa en la que queda él y quedaron algunos de sus amigos. Pensamos no traicionar el pensamiento de Freud y Lacan cuando afirmamos que, cuando el sujeto muere porque muere el deseo, el cuerpo le sigue raudo. Aquí, quien quiere morir es sólo el yo de Ramón, y para siempre nos quedaremos sin saber **a qué quería morir**, pero a Ramón como sujeto nadie lo escuchó y él tampoco quiso saber nada.

Por otro lado, la justicia se dejó coger en la trampa. Una sentencia que permitiera a otra persona darle muerte sin ser perseguida por ello, hubiera sentado jurisprudencia. La Justicia española, atravesada también por el desfallecimiento ético que impregna el libro y la película, haciéndolos tan tristes, deniega la petición por defecto de forma. No se comprometió a responder desde su posición (igual que aquellos profesores que citamos al principio de este trabajo) cosa que sí hizo, sin embargo, el Ministro de Sanidad francés en un caso parecido, el caso Mattei, cuando denegó a una madre el derecho de terminar con la vida de su hijo: *"Puede haber transgresiones, pero la transgresión no puede estar escrita en la ley"*. Esto es comprometerse con un acto desde su lugar jerárquico, que es una de las formas que tenemos de pagar. Nótese que ese señor no hace un imperativo sadiano, no aplasta otras formas de pensar, ni pretende que Mattei siga sufriendo, sino que reconoce agujeros en el sistema: puede haber transgresiones —de hecho, Ramón consiguió lo que se proponía—, pero las leyes no pueden estar hechas a la carta. De la misma forma, una cosa es que el aborto no esté penalizado, y otra que apareciera por escrito que una mujer tiene derecho a deshacerse de un embrión, porque sería san-

cionar que un embrión es parte del cuerpo de la mujer; y no podemos pensar que un embrión es una simple prolongación de su madre. Por cierto, Ramón Sampedro sí lo pensaba: *"En el caso de la mujer que decide no traer más dolor al mundo,* ***hay una conciencia que decide***[10] *lo que considera mejor, tanto para sí misma como para un posible futuro ser humano— que no es más que* ***la prolongación de sí misma****"*[11].

10 Escuchamos aquí al yo del enunciado. Reivindicación de una conciencia plena en su decir y en su acto.

11 SAMPEDRO: *op. cit.*, p. 265.

El mundo incestuoso al que todo esto apunta, está regido por un imperativo sadiano que diría: "Tú serás mi instrumento". Es un mundo en el que no hay límites al goce, en el que se pretende disfrutar sin pagar porque todo se merece; un mundo infantil. Su producto es ese bebé monstruo que lo quiere todo y ya, al que Freud recomienda educación para que sus dos pulsiones principales: la que le impulsa a fusionarse con su madre y la que le lleva a asesinar a los rivales que se lo impiden, se mantengan inconscientes, o al menos limitadas, si quiere vivir en una sociedad humana. Este matriarcado está sustituyendo a la cultura patriarcal que diría: "Arréglatelas con lo que te falta; he puesto a tu disposición estos mimbres, pero los cestos has de hacerlos tú".

A cambio de entrar en el lenguaje, el ser humano ha perdido la posibilidad de encontrar un objeto que procure la realización plena de su ser, la felicidad; la ley paterna le invita a renunciar al empeño en conseguirla, transitando a cambio los caminos del deseo. Frente a las carencias, uno puede quejarse como si alguien tuviera que remediarlas, reivindicar el derecho a no sufrirlas, deprimirse, o bien inventar una salida singular que no suprimirá su falta en ser pero le hará más alegre, y la alegría es algo bien distinto de la felicidad.

Un ejemplo es un foro de tetrapléjicos en Internet: "Movimiento de vida independiente". Reivindica *"concebir la discapacidad no como una enfermedad, sino como parte de la riqueza y diversidad de la sociedad"*. Esto es aceptar las diferencias, una posición ética. Quieren administrar su dinero para no quedar confinados en un centro público, elegir quién les atiende... Buscan cambiar el concepto que la sociedad y los discapacitados mismos tienen de los limitados funcionalmente. Uno de ellos tuvo un accidente peor que el de Ramón y a base de rehabilitación ha conseguido movimiento, trabajar y vivir independiente... en una silla de ruedas; pero ¿acaso no somos todos un poco cojos?

Mucha gente ha visto la película en un estado de emoción desbordada. Como ya dijimos, lo que más nos sorprende es la frase: "Es un canto a la vida". En realidad, pensamos que es un tristísimo canto al incesto. Podemos decirlo más suave: es un canto a la forma unaria. En el libro

Locura y democracia[12], Dufour plantea que antes el yo era definido por algo distinto de sí mismo: Dios, el Rey, el Proletariado, y tenía una distancia, una reverencia o, si quieren, una relación sagrada con aquello que le fundaba. Sin embargo, en nuestra sociedad democrática, el yo ya no se define por otro sino por sí mismo, de manera que se pasa de una definición binaria a otra unaria. De ahí la proclamación de la autonomía jurídica del sujeto —confundido con el yo— frente a Dios, el Rey o el Proletariado. Fragmento de un poema de Ramón:

> "Morir es un acto humano de libertad suprema.
> Es ganarle a Dios la última partida.
> Es un corte de mangas que democráticamente le
> hacemos al dolor por amor a la vida"[13].

O más bien: por amor al ideal de sí mismo. Son discursos que toman las carencias propias de todo ser hablante, o las particulares de la vida de cada uno, como algo vergonzoso que mancha la imagen ideal de la persona plenamente realizada. **A esto oponemos otra idea bien freudiana: la única realización plena del ser humano se da en el estado mineral: antes de nacer, o después de morir**. Citamos a Sampedro: *"Cuando no hay calidad de vida, cuando el caos es total, no hay más alternativa que la desintegración de la materia para renacer"*[14]. ¿Renacer?[15]

En esta película, pero también en muchos de los discursos que nos rodean, hay queja y demanda, no deseo; hay reivindicación de la felicidad, de la dignidad, pero no alegría. Es un mundo en el que el sufrimiento no viene por el lado del dolor de existir productivo, o de la lucha trágica para hacerse un hueco propio, sino de los lloriqueos porque alguien nos emplazó mal en esta vida, sin tener en cuenta nuestros muchos merecimientos, y no podemos realizarnos plenamente. Sin embargo, nada más azaroso que nuestras vidas en las que sólo algunos pellizcos que lo Simbólico puede enhebrar de lo Real nos permiten cierta tranquilidad: la de poderse fiar de alguien, la de ver las palabras refrendadas por actos; la de confiar en el resultado de los propios esfuerzos para, de ese modo, tener esperanza en el futuro y transmitirla a las nuevas generaciones.

Dudamos que una posible reconstrucción pueda venir de producciones mágicas o religiosas, producto de una amalgama de sentido Imaginario-Simbólico que, mal anudados, no incluyan lo Real como imposible.

12 DUFOUR, Dany-Robert: *Folie et démocratie. Essai sur la forme unaire*. Gallimard, Paris, (1996) p. 29.

13 SAMPEDRO: *op. cit.*, p. 88.

14 SAMPEDRO: *op. cit.*, p 58.

15 Tras leer este trabajo, Lorenzo Torres apuntó algo interesante: "Es como si esa muerte, al provenir de un suicidio, realmente no existiese".

Dios

Jesús González Requena

God

Abstract
First principle of Text Theory: a thing for which there is a name exists as the effect caused in the Real realm by the word that names it. The monotheistic God is the first non-tribal God who allows to introduce the concept of equality among all human beings in the chaotic universe of the Real. In the sphere of the relations between human beings, the most absolute power relation is that established between a mother and her baby. This power increases with the collapse of the fatherhood function, this being the only institution able to contain such an absolute power. Contrary to what Modernity had anticipated, the death of God has not led to the reign of rationality, rather it has resulted in the return of the ancient madness goddesses. Both Nazism and Stalinism generated paranoiac States, the cohesion of which was built on the love for the Mother Country, tribal goddess who demands bloody sacrifices. Likewise, many outstanding contemporary works of art show signs of the fatherhood function collapse and the enthronement of such maternal deities.

Key Words: Text theory, psychoanalysis, anthropology, philosophy, psychosis.

Un enunciado paradójico

De Dios se dice que no existe[1]. Ahora bien, ¿qué quiere decirse cuando se dice de algo que no existe? ¿No es éste, en sí mismo, un enunciado paradójico? Pues en él se dice que algo es nada –Dios es nada. Ahora bien, si es algo, ¿cómo va a ser nada? ¿En qué quedamos entonces, es algo o nada? Algo no es nada. Algo es algo. Sólo nada es nada.

No pretendo hacer un juego de palabras. Pretendo, por el contrario, llamarles la atención sobre la confusión que origina esta paradoja: la idea de que pueda ser nada –es decir: no ser– algo que, sin embargo, tiene un nombre.

¿Cómo podría tener nombre *una nada*? Sólo *algo* puede tenerlo: pues todo lo que tiene nombre es *algo* que tiene nombre. Es decir: todo nombre lo es de algo –eso, me reconocerán, va con la definición misma del nombre.

1 Conferencia presentada en el *3º Congreso Internacional de Análisis Textual*, Universidad Complutense, Madrid, 15/4/2005.

¿No les parece lógico lo que les digo? Pienso que sí. Pero a la vez creen que no se trata más que de un sofisma. Porque la mayor parte de ustedes piensa que hay palabras que no nombran nada. Pero, ¿están seguros?

Veamos un ejemplo: los fantasmas. Seguramente ustedes piensan que los fantasmas no existen. Pero si meditan en ello más despacio, se darán cuenta de que se equivocan.

Pues los fantasmas son esas entidades, sin carne ni hueso, desde luego, y si ustedes quieren, imaginarias, que protagonizan los delirios del psicótico. Y bien: no por ser imaginarias dejan de existir: constituyen, por el contrario, para el psicótico, el contenido de vivencias mucho más intensas que las generadas por esas cosas normales que forman parte de lo que llamamos la realidad. Como tales, los fantasmas son cosas materiales: poseen la materialidad de los procesos psíquicos –y neuronales– que los hacen posibles.

Como ven, en cuanto piensan en ello más despacio, empieza a resultar dudoso eso de que haya palabras que no nombren nada. Pero es más: ¿no se han dado cuenta de que si afirman eso, que *hay palabras que no nombran nada*, me están dando ya la razón? Pues, *si no nombran nada*, es que *sí nombran algo*.

¿Cómo deberían formular la cuestión para no darme la razón? Ensayen: verán que es imposible. Intentarán enunciar cosas como ésta: *"Hay palabras que nombran nada"*. Pero en seguida constatarán que es imposible decir eso: que *hay palabras que nombran nada*. Pues, para eso, sólo hay una: muy precisamente, la palabra *nada*.

Y es que el español es una lengua muy sabia: sabe que *nunca pasa nada*, es decir, que siempre pasa algo. Que por más que usemos la palabra *nada*, por más que digamos que *no es nada*, que *no nos pasa nada*, que *no pensamos en nada*, siempre hay *algo*. Siempre *nos pasa algo*, siempre *pensamos en algo*.

Y, por lo mismo, por más que digamos que hay palabras que *no nombran nada*, sucede, precisamente, que *no nombran nada*, sino, necesariamente, *algo*.

El primer principio (materialista) de la Teoría del Texto

El motivo de esta reflexión no es otro que presentarles el primer principio de la Teoría del Texto, que dice así: todo aquello para lo que hay un nombre es algo y, por tanto, existe. Existe, cuando menos, como el efecto mismo que la palabra que lo nombra produce en lo real.

Pues esto es lo que da su sentido a este primer principio: que las palabras, todas y cada una de las palabras, desde el momento en que existen, producen efectos en lo real.

¿Les parece idealista mi discurso? Yo les diría en cambio que es uno de los pocos discursos realmente materialistas. Pues habitualmente se tiene por materialista pensar que las ideas son el efecto inmaterial de los hechos y procesos materiales.

Deberán disculparme, pero eso me parece bien poco materialista: así formulada la cosa, sigue existiendo una dimensión inmaterial, la de las ideas, por más que se la conciba supeditada a esa otra dimensión, la de las cosas materiales, a la que se concede el papel determinante.

La teoría que les propongo es, con respecto a eso, mucho más materialista: sostiene que las ideas son algo en sí mismo material: su materialidad es la de las palabras que las hacen posibles.

Y a este propósito quisiera llamarles la atención sobre el punto ciego, propiamente idealista, del discurso de la modernidad: no concede, a las palabras, materialidad alguna. Lo material sería, según ella, tan sólo aquello que las palabras nombran, pero nunca ellas en sí mismas. Asombrosa confusión.

Pues bien, permítanme un experimento: *Dios*.

¿No es material la palabra que acabo de pronunciar? ¿No ha sido material la vibración sonora que ha atravesado la sala y golpeado los tímpanos de ustedes?

Hoy sabemos que la materia es energía. Pues bien, ¿es que acaso no han percibido cómo esa energía sonora, tras recorrer su red neuronal, ha producido una huella en su cerebro que ha hecho emerger, y por cierto que en la mayor parte de ustedes con irritación, una huella más antigua que estaba ya ahí presente?

Me disculparán ustedes nuevamente, pero deben reconocerme que lo que no existe no produce irritación.

Ergo: Dios existe, en tanto les irrita.

La suya es una existencia –como todas, recuérdenlo, les hablo en materialista– material. Pues éste es después de todo el auténtico principio materialista: que sólo lo material existe. –Y que todo lo que existe, por existir, es material.

Permítanme un segundo ejemplo. La palabra *utopía*. Nombra, como ustedes saben, lo que *ahora* no tiene lugar. Mas no por ello deja de ser algo: es algo que ahora no tiene lugar. Pero desde el momento en que nace una utopía –y recuérdenlo: para que nazca es necesario que nazcan las palabras que la nombran– todo cambia en el mundo: pues esa utopía constituye una magnitud energética: focaliza la energía de los hombres y esa energía surca lo real. Lo transforma.

De manera que, después de todo, Dios es algo, existe.

Y por cierto que la suya es una existencia no sólo virtual, sino propiamente material: como materiales son los textos en los que su presencia se manifiesta.

Esto, al menos, me reconocerán ustedes: que la palabra Dios y sus figuraciones plásticas y visuales constituye una de las presencias más repetidas e insistentes en la historia de los textos.

Los dioses de lo real

Ahora bien, ¿qué es Dios?

Dos modos hay de responder a esa pregunta. El uno es metafísico: responde definiendo las propiedades esenciales de cierto tipo de ser. No esperen eso de mí: como les he dicho, soy materialista. Y como materialista, el mío es necesariamente el otro modo: el histórico. Pues todo lo que existe comienza a existir en un cierto momento del tiempo y, desde entonces hasta que desaparece, es objeto de una serie de transformaciones, para las que corresponde, valga la redundancia, la calificación de históricas.

Ensayemos, así, a responder a la pregunta sobre lo que Dios es. Comenzaré llamándoles la atención sobre uno de los signos más notables de su novedad: que nació en un mundo en el que de antiguo existían ya muchos dioses, pero que, a la vez que nació de ellos, lo hizo en oposición a ellos.

Ellos, los dioses que lo precedían, eran los dioses de lo real –y ésta es una idea que debe ser atribuida más a Bataille que a Lacan–: encarnaban, para los hombres de entonces, todo aquello que escapaba a su entendimiento y que por eso mismo temían tanto como admiraban. Porque eran dioses de lo real, eran muchos: tantos, al menos, como cosas y energías fascinaban, subyugaban y aterrorizaban a los hombres. Y nada tan razonable por lo demás, como esto: pues lo real es en sí mismo múltiple, variado, imprevisible y multifacético.

Y bien, desde el primer momento, los hombres se pensaron a través de sus dioses: en ellos cifraban su relación con lo real –y por eso, también, su relación con lo real que en ellos mismos habitaba: es decir, su propio cuerpo pulsional. –No piensen tan sólo en las divinidades más primitivas. Incluso en *La Iliada* las conductas de sus héroes oscilan en función de los dioses que les visitan o abandonan.

Dios, el único

Les decía: nada tan razonable como eso. Lo realmente sorprendente, casi inconcebible, es la aparición, en un momento dado, frente a los dioses, de Dios, el único.

Probablemente esto les parezca a ustedes un cambio regresivo, reaccionario, nada multicultural, como se dice ahora. Pero sucede que fue, exactamente, todo lo contrario: pues sólo la idea de un Dios único para todos los hombres pudo introducir, en el universo caótico y siempre diferente de lo real, la idea, absolutamente contranatura, de la igualdad de todos los hombres.

Merece la pena detenerse en cosa tan asombrosa, pues es un hecho que no encontrarán ustedes en el mundo dos seres iguales. Por el contrario, es un hecho empírico que todos los hombres son no sólo diferentes sino también, seamos claros, desiguales.

¿Qué es lo único que los iguala? ¿Qué los dota a todos de una misma dignidad? Sólo una cosa: el ser hijos de un mismo padre sagrado.

Y el ser, en esa misma medida, todos y cada uno de ellos, sagrados: pues hijos de un padre sagrado y habitados por el alma sagrada que él les ha dado.

Esa fue la revolución cristiana: suprimió el esclavismo y los sacrificios humanos –que eran siempre, como se sabe, sacrificios de los otros, es decir, como también sucede ahora, de los pertenecientes a las otras tribus. Y de ella, de esa revolución, nacieron las nociones modernas de *hombre*, de *ser humano*, de *humanidad*.

Pues Dios, el Dios monoteísta es, a partir de su reformulación greco-latina, es decir, cristiana, un dios internacional, supranacional. ¿O preferirán que le llame *internacionalista*?

Es decir, en cualquier caso: el primer Dios no tribal.

Nietzsche: la muerte de Dios y los hombres superiores

Es posible que ustedes no crean en Dios, pero deberán reconocer su indiscutible utilidad pues, si quitan a Dios, ¿cómo podrán argumentar la igualdad de todos los seres humanos?

Pero seguramente, aún reconociendo no sin ciertas cavilaciones esa utilidad en el pasado, puede que ya la crean del todo innecesaria.

Ahora bien, ¿en qué se fundan? Pues, les insisto, nada, en lo real, elimina la desigualdad evidente que se da entre todos y cada uno de los hombres. Ni un solo argumento objetivo, racional, ni un solo hecho experimental puede ser aducido en ese sentido.

Y por cierto que la referencia fundamental del pensamiento de la deconstrucción, Nietzsche, investido como Zaratustra, lo tenía muy claro y sacó de ello todas sus consecuencias:

> "«¡Hombres superiores! –asegura la plebe, haciendo guiños–, ¡no existen hombres superiores! Todos somos iguales, y un hombre vale lo mismo que otro. ¡Ante Dios –todos somos iguales!»
> Ante Dios. Mas ese Dios ha muerto ya. ¡Hombres superiores, ese Dios ha sido vuestro mayor peligro!
> No habéis resucitado sino desde que él yace en la tumba. Sólo ahora llega el gran mediodía. ¡Ahora el hombre superior se convierte en señor!"
> "¡Vamos, adelante, hombres superiores! […] Dios ha muerto. Ahora nosotros queremos que viva el superhombre!"[2]

2 NIETZSCHE, Friedrich: 1883, *Así habló Zarathustra*, Orbis, Barcelona, 1982, p. 225.

Nietzsche tenía, sin duda, razón: si aceptamos que Dios ha muerto, ya nada podrá limitar los derechos de los hombres superiores, es decir, de los fuertes, sobre los débiles.

Saben ustedes que Nietzsche despreciaba profundamente al socialismo. Pero no sé si saben que en el fundamento de ese desprecio había una clara percepción: la de que el socialismo era una de las formas de lo que él llamaba "*el cristianismo latente*" que sobrevivía en el mundo moderno, y cito textualmente, "*incluso donde ya no se pudo vender la forma dogmática del cristianismo*".[3]

3 "Incluso donde ya no se pudo vender la forma dogmática del cristianismo. La peligrosidad del ideal cristiano radica en su sentimientos valorativos, en aquello que puede prescindir de la expresión conceptual: mi lucha contra el cristianismo latente (v.gr. en la música, en el socialismo)." Friedrich NIETZSCHE: *Lenguaje y conocimiento*.

Dios en la Modernidad: el mundo razonable

Pero ustedes podrían objetarme: ¿cómo fue entonces posible que, durante buena parte del siglo XIX, la idea de igualdad de los hombres pudiera prosperar en el contexto caracterizado por la extensión del ateismo?

Explicarlo requiere una cierta reflexión sobre el proceso de emergencia de esa razón ilustrada sobre la que se fundó la Modernidad. Procuraré hacerlo lo más brevemente posible.

Quisiera recordarles en primer lugar algo que se olvida con frecuencia: que los ilustrados no negaron la existencia de Dios. Rechazaron, eso sí, la religión, pero fueron, en su mayoría, teístas, con sólo alguna notable excepción a la que volveré en seguida. Fue sólo en el siglo XIX cuando el ateismo empezó a extenderse de una manera significativa.

Pues bien, el que los ilustrados fueran, aunque irreligiosos, teístas no era sin más un vestigio del pasado: respondía, por el contrario, a muy buenos motivos. Pues fueron ellos los que afirmaron, contra toda la tradición antigua, la idea de que el mundo, es decir, lo real, estaba, en sí mismo, habitado por la razón. Es decir, que poseía esa propiedad que, desde antiguo, se había atribuido a Dios, en tanto fundamento mismo de la racionalidad. Esa había sido, por lo demás, la gran apuesta cartesiana. De manera que afirmar la razonabilidad esencial del mundo era reconocer en él las propiedades mismas de Dios: de ahí ese vago panteísmo del que participaron los ilustrados.

Ahora bien, una vez que la idea de que el mundo es en sí mismo razonable –y, por eso mismo, los hombres naturalmente buenos e iguales–, se impuso, la idea misma de Dios comenzó a hacerse innecesaria y, en seguida, a extinguirse progresivamente.

Pero la cosa no podía durar. Así, un buen día, llegó el segundo principio de la termodinámica: el mundo real se descubrió entonces caótico, irracional, carente de sentido. Dicho sea de paso, nadie desde la filosofía lo vio tan claramente como Nietzsche. Y este ha sido, después de todo, el motivo de fondo de la deconstrucción: evidenciar en qué medida la concepción de un mundo razonable y de un hombre igual y bueno suponía la supervivencia implícita de la idea de ese Dios en el que sin embargo se afirmaba no creer.

Desmitologización

Y desde entonces Occidente inició un experimento antropológico nunca antes ensayado: el de construir la primera civilización totalmente desprovista de mitos.

Nosotros los occidentales, modernos, posmodernos, no creemos en mitos. Y estamos satisfechos de ello, en ello ciframos nuestra superioridad sobre todos los otros pueblos.

Ahora bien, entonces, ¿en qué creemos? Creemos en la razón, en la ciencia, en la objetividad. Es decir: no creemos en nada; pues eso no es, en rigor, creer, sino constatar; constatamos lo que hay, lo contamos, lo medimos, calculamos su valor de cambio.

Lo que conduce nuestro pensamiento a una tautología extrema: hay lo que hay. Tautología que, conviene añadir, nos abole, nos aliena como sujetos: pues en ese mundo de objetos objetivos, objetivados, no queda lugar alguno para nuestra subjetividad –para algo de la índole de eso que nuestros antepasados llamaban *alma*.

Ahora bien, quisiera llamarles la atención sobre la ingenuidad radical de la modernidad. Consiste en esa idea según la cual si suprimimos los mitos, habremos suprimido lo irracional. Una idea, por lo demás, sólo derivada de esa postulación, no menos ingenua, de la racionalidad intrínseca de lo real.

La muerte de Dios y el advenimiento del superhombre

Sucede que, a pesar de todo, lo irracional, es decir, lo real, sigue ahí, en forma de ese cosmos sin sentido que nos rodea. Pero no sólo ahí. También sigue aquí, dentro de nosotros mismos, en forma de pulsión.

De manera que al suprimir los mitos –al recusarlos– lo único que hacemos es suprimir las vías que hasta ahora nos han permitido manejar, construir vías simbólicas para conducir esa pulsión irracional que nos habita.

Nietzsche fue, sin duda, un gran pensador. Y por cierto que uno de los pocos realmente materialistas. Por ello –y, cabe añadir, porque era filólogo– no dijo nunca esa banalidad según la cual "*Dios no existe*", sino

que afirmó algo más concreto, más materialista y más dotado de sentido histórico. Dijo: "*Dios ha muerto*".

De manera que, antes de eso, estaba vivo.

En todo caso, el siglo XX ha sido en buena medida el escenario de esa muerte de Dios: sin ella hubiera sido muy difícil imaginar la doble hecatombe causada por el nazismo y el estalinismo, los dos grandes esfuerzos colectivos puestos en marcha por Europa para realizar el proyecto del superhombre.

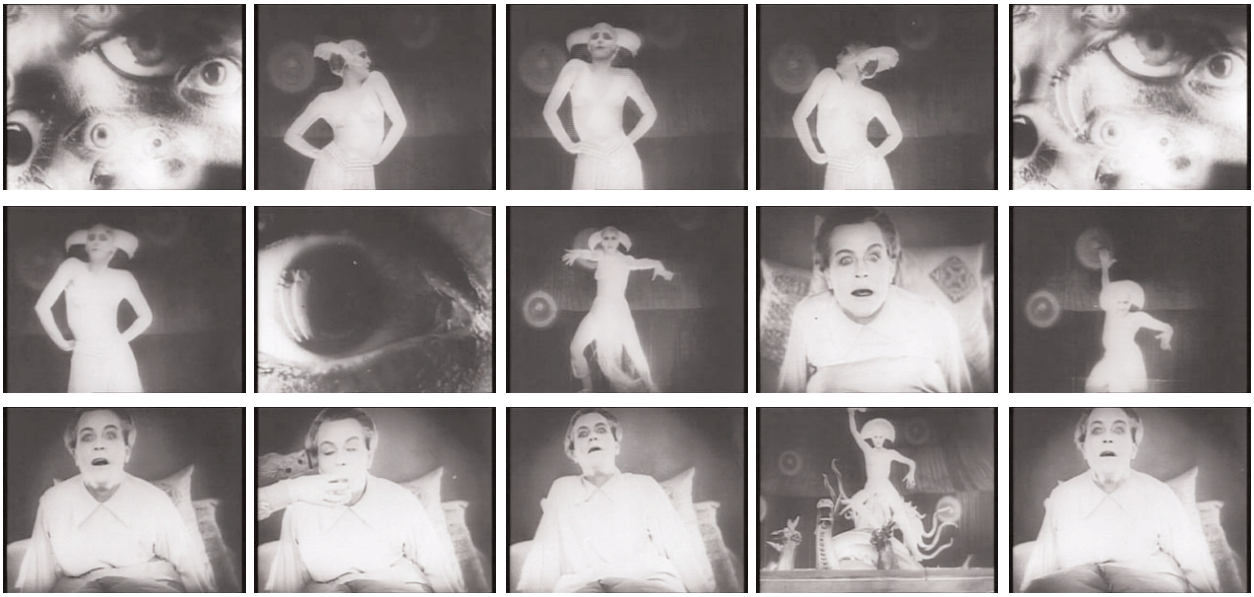
Pero no es sólo eso lo que nazismo y estalinismo compartieron. Compartieron, también, dos cosas más: me refiero tanto al nacionalismo como a la paranoia.

Los suyos fueron, propiamente, estados paranoicos simultáneamente cohesionados sobre el amor a la madre patria y sobre el odio a aquellos que no eran sus hijos y que amenazaban su integridad imaginaria.

Dicho en otros términos: ni Hitler ni Stalin creían en Dios. Pero creían en la Madre Patria: una suerte de diosa tribal que no cesaba de reclamar sacrificios sangrientos.

El exterminio de los judíos, de los campesinos soviéticos y, por el camino, de toda oposición, fue, sin duda, un sacrificio debido a la Madre Patria. Y de la misma índole es ese siniestro llamado al goce con el que aquí hemos venido conviviendo las últimas décadas –recuérdenlo: *¡Eta: mátalos!*

Esos sacrificios eran la primera de las condiciones para que ella, esa diosa suprema, llegara finalmente a parir a los superhombres, a esos hombres nuevos, soberanos, libres de toda culpa –pues, recuérdenlo, la culpa y la deuda habrían muerto con el Dios patriarcal.



La diosa

Sobre esto quiero llamarles la atención: sobre el hecho de que, contra lo que imaginaba, ingenua, la Modernidad, la muerte de Dios no ha con-

ducido al reinado de la racionalidad, sino a la entronización de diosas mucho más antiguas.

Y, hay que añadir, diosas de la locura –han observado cómo la locura asaltaba al protagonista de *Metrópolis*– y, además, mortíferas.

Y eso, por cierto, comenzó a suceder en quien fue el más materialista de los ilustrados y el primero de los deconstructores: el Marqués de Sade. En su obra asistimos ya a la emergencia de cierta figura omnipotente destinada a ocupar el lugar ausente del Dios patriarcal:

> "Toda forma es igual a los ojos de la naturaleza, nada se pierde en el inmenso crisol donde se ejecutan sus variaciones. […] sea cual fuere nuestro comportamiento a este respecto no la ultraja, no podría ofenderla. Nuestras destrucciones reaniman su poder: entretienen su energía y ninguna la atenúa. Ninguna la contraría [...] ¿Qué importa a su mano, siempre creadora, que esa masa de carne que hoy adopta la forma de un individuo bípedo se reproduzca mañana bajo la forma de mil insectos diferentes? […] ¿Si el grado de apego o, mejor, de indiferencia, es el mismo, qué puede importarle que la espada de un hombre convierta a otro en mosca o en hierba? […] Todos aparecen hoy bajo una forma y unos años después bajo otra... sin que por ello quede afectada ninguna ley de la naturaleza... "[4]

4 Marqués de SADE: 1788 / 1791 *Justine*, traducción Pilar Calvo, Madrid, Fundamentos, 1976, p. 81. Uno de los libertinos sadianos, el señor de Bressac, es quien, en Justine, hace su apología.

Así, denunciado el Dios padre cristiano como una quimera, una nueva diosa, la Madre Naturaleza, comenzó a ocupar su lugar como la divinidad misma de lo real.

Y eso mismo hubo de suceder allí donde Nietzsche proclamó la muerte de Dios. Pues el mismo Zaratustra que no deja de parodiar el discurso religioso cada vez que denuncia a Dios y a sus sacerdotes, utiliza, sin parodia alguna, ese mismo discurso cada vez que se refiere a la Tierra.

Es de ella, en ausencia de padre alguno, de donde nacerá el superhombre –*"El superhombre es el sentido de la tierra."*–; de ella procede la voluntad –*"Nada más alentador, oh Zaratustra, crece en la tierra que una voluntad elevada y fuerte: ésa es la planta más hermosa de la tierra."*–; a ella a la que se debe toda fidelidad –*"Permaneced fieles a la tierra y no creáis a quienes os hablan de esperanzas sobreterrenales!"* –; ante ella se debe sacrificio: –*"Yo amo a quienes, para hundirse en su ocaso y sacrificarse, no buscan una razón detrás de las estrellas: sino que se sacrifican a la tierra para que ésta llegue alguna vez a ser del superhombre."*–; a ella deben rendírsele honores –*"El yo aprende a hablar con mayor honestidad cada vez: y cuanto más aprende, tantas más palabras y honores encuentra para el cuerpo y la tierra."*–; ella

encarna y define las virtudes –*"Una virtud terrena es la que yo amo..."*–; a ella se le debe amor –*"¡Ojalá hubiera permanecido en el desierto, y lejos de los buenos y justos! ¡Tal vez habría aprendido a vivir y a amar la tierra – y, además, a reír!"*–; contra ella no se puede blasfemar – *"Que vuestro morir no sea una blasfemia contra el hombre y contra la tierra."*–, pues de ella procede la verdad – *"Habla verdaderamente desde el corazón de la tierra."*– y la felicidad –*"¿Que qué busco yo aquí?, respondió aquél: lo mismo que tú, ¡aguafiestas!, a saber, la felicidad en la tierra."*, dado que su corazón es de oro –*"El corazón de la tierra es de oro."*

Y finalmente esa diosa a la que se debe devoción se descubre como lo que es: la madre tierra: *"Así quiero morir yo también, para que vosotros, amigos, améis más la tierra, por amor a mí; y quiero volver a ser tierra, para reposar en aquella que me dio a luz."*

Como ven, en el mismo momento en que Dios muere emerge, y nada menos que en el discurso mismo de los maestros de la deconstrucción, la Diosa Tierra.

¿Y no es esa, después de todo, la diosa que reina en el escorar naturalista de la literatura y el teatro del siglo XIX y comienzos del XX? Sólo dos referencias: *Nana*, de Zola, o Molly esa mujer que reina en el capítulo que cierra el *Ulises* de Joyce.

Demolido el Dios de la Ley simbólica, es la ley –caótica– de la Naturaleza la que impone su diapasón loco a los universos naturalistas.

¿No pertenece a ese mismo registro la deriva final del psicoanálisis lacaniano, en la que, a la vez que se deconstruye toda simbólica de la función paterna, se realiza la apología de un goce femenino que se postula exterior al orden fálico y, en esa misma medida, inmune a intervención alguna del varón? Y en la que, finalmente, el hombre queda sumido en la más crasa impotencia, aterrorizado por ese vacío que le aguarda en el interior mismo de la diosa.

Lo están viendo ustedes: de esa misma índole es la divinidad femenina que reina en el universo buñuelesco.

Pero no sólo en él: es posible rastrear su presencia en el núcleo más intenso y opaco de otras grandes figuras de la vanguardia: Eisenstein, Lang, Murnau, Dreyer... Y habrá de constituir, en su momento, la divinidad oscura que reinará en el universo del cineasta que mayor éxito de público llegó a cosechar a lo largo de todo el siglo XX.

La obra cinematográfica de Alfred Hitchcock es, en buena medida, la historia de la emergencia de esa misma divinidad femenina que regirá los tiempos de la locura y que alcanzará su expresión máxima en *Psicosis*.

Y, sobre todo, en *Los pájaros*:

Pues es de la casa de la madre de donde proceden los pájaros de la locura, cada vez que alguien pone en duda su reinado absoluto sobre sus hijos.

Los pájaros son, por tanto, fuerzas locas de devoración que realizan su reinado.

Y no deja de ser notable que la paloma blanca del Espíritu Santo haya sido sustituida –primero en Poe, luego en Hitchcock– por el cuervo negro de la Diosa madre.

Dios ha muerto, el patriarcado se ha derrumbado.

Bob: Yo … lo probaba todo, tomaba cualquier esteroide. Diabanol, Wisterol… Dios, eso es lo que les dan a los caballos de carreras. Ahora estoy en la bancarrota, divorciado. Mis hijos ya son adultos y ni siquiera responden mis llamadas.

No hay duda. Este un padre desmoronado.

Protagonista (off): Bob. Tenía tetas de tía. Era un grupo de apoyo para hombres con cáncer de testículos.

Protagonista (off): La enorme mole que me babeaba encima, ése era Bob.
Bob: Seguimos siendo hombres.
Protagonista: Sí, somos hombres. Hombres es lo que somos.

Protagonista (off): A Bob le habían extirpado los testículos y tratado con hormonas. Le salieron esas tetas porque tenía exceso de testosterona y su cuerpo aumentó el estrógeno. Ahí entraba yo...
Bob: Tendrán que drenármelas otra vez.
Protagonista (off): Entre esas gigantescas tetas sudorosas que colgaban enormes, como te imaginarías las de Dios.

Las tetas de Dios. Es decir: un Dios femenino, materno, comparece presidiendo el derrumbe del padre. Su presencia en la psicosis puede localizarse ya en el caso del Presidente Schreber.

Y es, por lo demás, una diosa negra la que emerge en el momento de este desmoronamiento:

Protagonista: Encontrarme allí, apretado contra sus tetas, dispuesto a llorar, eran mis vacaciones.

Protagonista: Entonces ella lo estropeó todo.

Marla: ¿El cáncer es aquí?

La Diosa y la Psicosis

No se nos malentienda: sin duda, el siglo veinte ha sido el siglo de la liberación de la mujer, el de la conquista de sus derechos jurídicos y sociales que constituyen adquisiciones irrenunciables para el conjunto de la especie humana.

Pero ello no debería llevarnos a ignorar la índole inexorablemente dialéctica de los procesos históricos y culturales. Todo cambio, por muy positivo que sea en sí mismo, puede arrastrar efectos imprevisibles en

cierto ámbito inesperado. Era lógico que el movimiento emancipatorio de la mujer condujera a hacer hincapié en las condiciones vejatorias de su sometimiento. Pero un excesivo énfasis en este aspecto ha llevado a ignorar su contrapartida. Me refiero a un hecho evidente y que sin embargo resulta inconcebible e inarticulable para los discursos de la modernidad.

Leolo (en off): Hasta donde alcanza mi memoria, los olores y la luz habían soldado mis primeros recuerdos. Mi abuela había convencido a mi padre de que la salud florece al cagar.

Madre: Shhhh. No llores, cariño. Haz como mamá.
Empuja Leo. Empuja. Empuja, amor mío.

Se trata de uno tan sencillo como éste: que en el ámbito de las relaciones interhumanas no existe relación más desigual, es decir, también, forma más absoluta de poder, que la que se establece entre la madre y su bebé.

Y cabría añadir: que esa relación tan acentuadamente desigual no cesa de incrementarse en la misma medida en que se desmorona el prestigio y el vigor de la única institución social que puede introducir en ella freno y contención: la función paterna.

El desmoronamiento psíquico de Léolo, ese que le conducirá a su final crisis catatónica, está directamente motivado por el derrumbe de la función paterna, y, en esa misma medida, por el poder ilimitado que sobre él posee su madre:

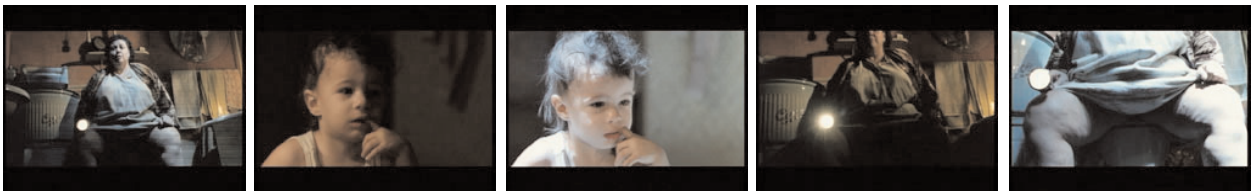
Mi padre era tan alentador como un entrenador de béisbol.
Léolo (off): La mierda lo enorgullecía como si yo volviera de la guerra.
Padre: ¡Estupendo! ¡Muy bien!

Madre: Mi amor.

Madre: Mi dulce amor.
Léolo (off): Era cálida y amorosa. Me gustaba que me abrazara entre sus grasas. El olor de su sudor me tranquilizaba.

Un poder absoluto, primario, carnal, terrenal:

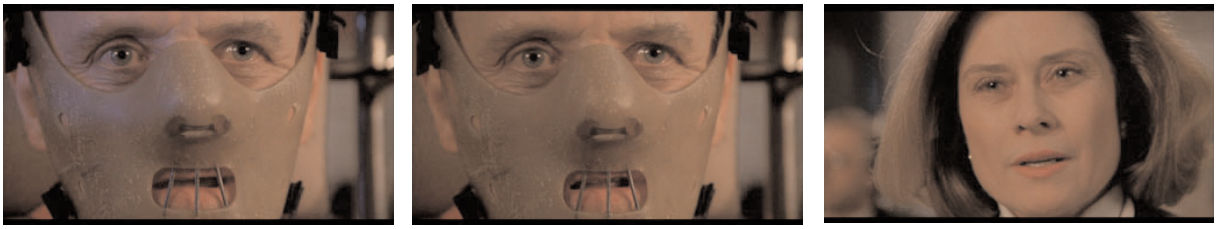
Madre: Haz como mamá. Empuja. empuja. Empuja, amor mío.Shhh. Shh.



Madre: Shhh. Shhh. No llores, cariño. Haz como mamá, amor mío. Haz como mamá. Shhh. No llores, cariño.

Haz como mamá.

Y bien, en el contexto de esa relación brutal, brutalmente avasalladora en ausencia de toda mediación paterna,



Lecter: Dígame, senadora, ¿crió usted misma a su hija Catherine?

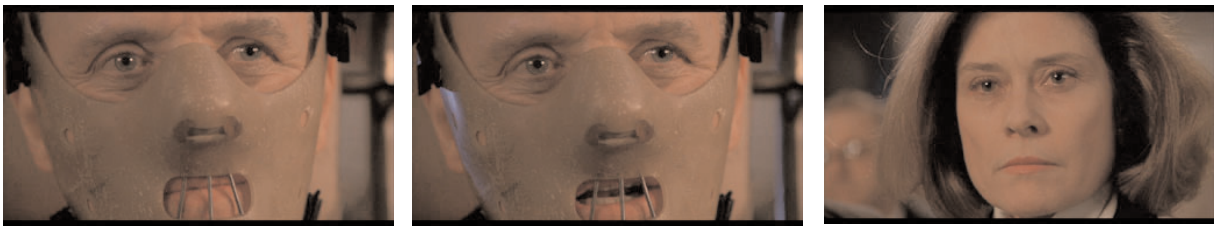
¿por qué no ensayan a pensar a Annibal Lecter, el psicópata, como una respuesta y una venganza contra el reinado de esa diosa?

Desde luego, él no usa la boca para pronunciar palabras, sino para devorar a aquella cuyo cuerpo, en el origen, le sometió a su dominio carnal absoluto.

Senadora: ¿Cómo? Lecter: ¿Le dio usted el pecho? Paul: Oiga, un momento.

Senadora: Sí, le di el pecho.
Lecter: Se le resecaron los pezones, ¿no?
Paul: ¡Hijo de puta!

Lecter: Cuando a uno le cortan una pierna sigue notando que le pica.



Doctor Lecter: Dígame, mamaíta, ¿qué le picará cuando su hija yazga muerta en la camilla?

¿No les parece? ¿No creen que el aumento de la violencia contra las mujeres esté en relación directa con el reinado de esa diosa materna que ha ocupado el lugar dejado vacío por el Dios único patriarcal?

Pues yo diría que la cosa es evidente:

¿O acaso Buffalo Bill no venera tan intensamente a esa diosa, no se identifica tan absolutamente con ella que asesina mujeres para poder hacerse un vestido femenino con su piel?

El Dios de Miguel Ángel

Madre: No llores, cariño. Haz como mamá.

Volvamos a Léolo: la suya no es, desde luego, la vía del psicópata. Él, por el contrario, es un pequeño héroe que trata de escapar a la esquizofrenia que sin embargo ha comenzado ya a desencadenarse.

Bien, ¿qué presencia dirían ustedes que reclama para contener ese brutal poder avasallador?

¿La del padre? Sí, sin duda. Pero no sólo eso: también la del fundamento mismo sobre el que durante siglos se ha anclado en Occidente la función paterna.

Es decir: Dios. Escuchen la letra de la canción: es lo suficientemente precisa.

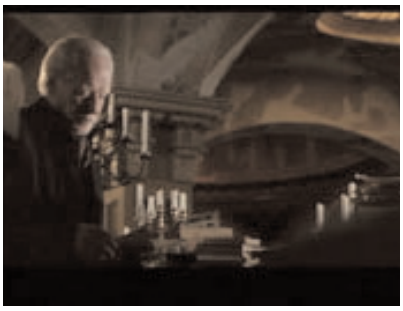
(Off): Gloria a Dios en las alturas. Y en la tierra, paz a los hombres. Paz a los hombres que ama el señor. Gloria a Dios, en las alturas. Y en la tierra, paz a los hombres que ama el señor.

Leolo (en off): Este era el domador de versos. El domador se pasaba las noches hurgando en todas las basuras del mundo. Sólo le interesaban las cartas y las fotos.

Permítanme una última pregunta: ¿por qué este venerable anciano posee una mirada compasiva y triste y una barba blanca?

Pues bien, yo les diría que por el mismo motivo por el que el film comienza con la imagen de ese paradigma del humanismo que es el *David* de Miguel Ángel:

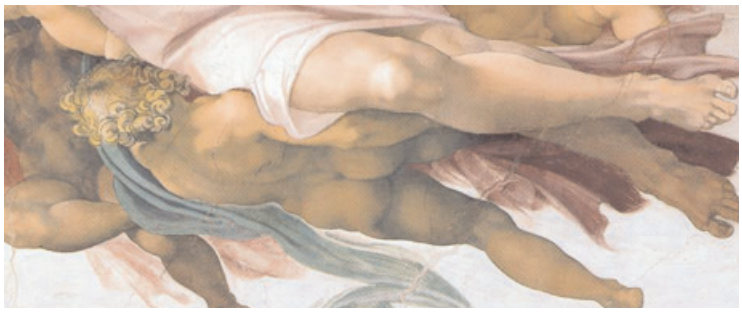
Quiero decir: los rasgos del Domador de versos son, después de todo, muy semejantes a los del Dios de Miguel Ángel:



Y es el suyo, el de Miguel Ángel, un Dios que funda al hombre, sin duda,

pero es a la vez uno que sólo existe en la medida en que las mujeres lo desean

y, desde luego, en la medida en que los hombres lo sostienen:



Pues, en caso contrario ¿Cómo podría existir?

De manera que, amigos míos, si Dios está vivo o muerto eso es, sencillamente, responsabilidad nuestra.

Destrozo y destreza

LUISA MORENO CARDENAL

Havoc and dexterity

Abstract
The aim of this concise textual analysis is to assess the symbolic efficacy of dance in connection with construction of gender difference in the classic cinema. With this purpose in mind, we have chosen the film *Follow the Fleet* by Mark Sandrich (1936). For purposes of contrast, we address the disruption of dancing and its relationship to deconstruction of gender difference within the postclassical cinema, for which we look at the film *They Shoot Horses, Don't They?* by Sydney Pollack (1969). By reading both texts in parallel, one can observe how feasibility of sexual relations are differently established in these two films.

Key words: Hollywood, musicals, partner dance, gender difference.

En la década de los treinta, el baile de pareja gozaba de gran popularidad en las sociedades occidentales, cobrando una especial trascendencia como espectáculo en dos escenarios muy diferentes: por un lado, en Hollywood, donde se hacían películas con tramas articuladas en gran medida a través de bailes y canciones. Por otro lado, en los maratones de baile[1], donde los participantes podían ganar dinero o conseguir trabajo al demostrar sus capacidades. Ambos hechos paralelos, con el baile como nexo, son nuestro objeto de estudio.

Abordaremos el análisis de dos películas que son muestra de los dos tipos de espectáculo mencionados: *They Shoot Horses, Don´t They?* (*Danzad, Danzad, Malditos*. Sydney Pollack, 1969), drama realista sobre la peripecia de una pareja que concursa en un maratón; y *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*. Mark Sandrich, 1936), musical clásico de la *serie* Astaire-Rogers[2] que narra los encuentros y desencuentros de una pareja en clave de comedia. Estas películas, de muy distintos géneros y épocas, comparten el contexto histórico de sus tramas (la Gran Depresión) y la circunstancia que centra nuestro interés: el hecho de que sus protagonistas bailen en pareja.

1 *"La Depresión tuvo una influencia poco afortunada en el baile: se creó el maratón de la danza, una prueba de resistencia en la que participaban las parejas con un único objetivo: ganar dinero (...) Existía un total contraste entre el sueño de Hollywood y la dura realidad de la Depresión económica que se dejaba sentir en los salones de baile estadounidenses: Si los personajes de Astaire y Rogers bailaban por amor, miles de hombres y mujeres en EEUU bailaban por dinero.(...) Récord: un maratón que duró 24 semanas y 5 días y al que las autoridades locales pusieron fin. Había espectadores, patrocinadores, el acontecimiento se seguía como un culebrón y tenía una clara naturaleza de explotación: el coste era escaso y el sufrimiento inmenso, llegando a costar la vida incluso en algún caso. En 1933 llegaron a ser oficialmente ilegales"*. DRIVER, Ian. *Un Siglo de Baile*. Editorial Blume, Barcelona (2001). p. 134.

Prestaremos especial atención a la última secuencia de cada film: en *Follow...*, el enredo planteado se resuelve a través del número musical *Let´s Face the Music and Dance*[3]. En *They Shoot...*, el desenlace de la trama llega con la muerte de uno de los protagonistas. En cada una de las secuencias a estudio localizamos el punto de ignición[4] de sus respectivas tramas, unas tramas que, en el análisis intertextual que sigue, nos permiten comparar la deconstrucción del baile de pareja puesta en escena por Pollack, con la construcción simbólica que, a través del baile, pone en escena Sandrich. Una serie de elementos comunes dan pie al análisis comparativo: además de ser ambas secuencias la resolución de los relatos a los que pertenecen, las dos están protagonizadas por un hombre y una mujer en crisis; en ambos casos la acción tiene lugar en un espacio físico de transición entre un interior *lúdico*[5] y un exterior *vertiginoso*, una terraza al borde del mar. Repararemos también en ciertos objetos que aparecen como operadores textuales tanto en una secuencia como en otra. El fin de este breve ejercicio de análisis textual es, en última instancia, valorar la eficacia simbólica del baile en relación con la construcción de la diferencia sexual en el texto clásico, en oposición al desbaratamiento del baile y su relación con la deconstrucción de la diferencia sexual en el texto posclásico, observando cómo se establece, en el campo de la representación cinematográfica, la posibilidad de que exista o no la relación sexual.

Antes de centrarnos en las secuencias mencionadas, veamos algunas parejas de imágenes que conectan a través de sus diferencias:

F1

F2

F3

F4

2 La pareja Astaire y Rogers protagonizó ocho películas a lo largo de la década de los años treinta alcanzando con ellas históricos éxitos de taquilla, situándose en primer lugar *Top Hat* (*Sombrero de Copa*. Mark Sandrich, 1935) y en segundo *Follow the Fleet*, según datos de los Annual Top Money Making Films [Fuente: Faulstich, Werner y Korte, Helmut (compiladores). *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas.* Vol. 2: *1925-1944. El cine como fuerza social.* Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. RITZEL, Fred: *La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930:* Follow the Fleet *(1936)*. p.269.]

3 *Let´s Face the Music and Dance* es una canción escrita en 1936 por Irving Berlin para la película *Follow the Fleet* (*Sigamos la flota*. Mark Sandrich). Nos hacemos eco aquí del valor al que convoca la expresión inglesa *"Let`s face it"*: enfrentémonos a ello, plantémosle cara. El imperativo de enfrentarse a la crisis, para "seguir a flote", está presente en otras canciones populares de la época, como *I Got Rythm* (Gershwin, 1930; de la obra *Girl Crazy*), *Don´t Let It Bother You* (Revel y Gordon, 1934, de la banda sonora de *The Gay Divorcee*), o *Let Yourself Go* (Berlin, 1936, también de la banda sonora de *Follow the Fleet*). *Let´s face the music and dance* pasó de inmediato a engrosar el repertorio clásico de canciones americanas versionadas por los principales *crooners*.

4 Jesús González Requena define el *punto de ignición* como el punto donde el texto *quema*, hacia donde el relato apunta. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de* El manantial*, de King Vidor*. En: *El análisis cinematográfico*. Jesús González Requena (Comp.) Editorial Complutense. Madrid, 1995. p. 16.

5 Si bien la trama de *They Shoot...* tiene un contexto de juego por tratarse de una competición en la que habrá unos ganadores, la pequeña trama del número musical *Let´s Face...* comienza en el interior de un casino, un lugar de juego donde también existe la posibilidad de ganar o perder.

El título de la obra de Pollack (F1) se sitúa sobre un espacio abierto, donde un caballo corre campo a través poniendo de manifiesto su vitalidad, su energía volcada en un trotar libre, salvaje, pero marcado por esa pregunta que se posa sobre la imagen anunciando su aniquilación (*Disparan a los caballos, ¿no?*). El interrogante se resuelve de inmediato cuando el caballo muere sacrificado tras una caída. El título de la obra de Sandrich (F2) aparece sobre las siluetas de unos barcos de guerra, marcados por un imperativo que requiere movimiento (*Sigamos la Flota*), y también, de manera arquetípica, valor para enfrentarse, pues se trata de barcos de guerra, utilizados, eso sí, metafóricamente, ya que no estamos ante una película bélica, sino ante una comedia romántica. La llamada a moverse y a enfrentarse cobrará especial densidad en el terreno del romance en la secuencia a estudio.

Veamos cómo aparecen los nombres de cada cineasta: El nombre de Pollack (F3) se posa sobre el caballo sacrificado; un primer plano del animal inmóvil ha sustituido al plano general del animal en movimiento (F1). Bajo el nombre de Sandrich (F4) vemos que los barcos de guerra han avanzado hacia el horizonte. Un plano general muestra el efecto de la movilidad de eso que veíamos en primer plano en F2, algo que tenía un horizonte al que dirigirse y hacia donde ha puesto rumbo en F4.

F5. Gloria y Robert

La tercera pareja de imágenes nos sumerge de lleno en las secuencias a estudio, las que suponen la resolución de los conflictos emocionales planteados en sendas tramas. Tanto en F5 como en F6 vemos a un hombre y a una mujer momentos antes de que tenga lugar la resolución de la crisis. En ambos casos la mujer está situada a la izquierda del plano, con la mirada abatida, perdida, y un gesto de desesperanza. A la derecha está el hombre, un hombre que en F6 mira el rostro de la mujer; el eje de la mirada del hombre hacia la mujer localiza el objeto de deseo, nos indica que ahí un deseo apunta. En F5, sin embargo, el hombre mira al infinito, a un mar que queda en contracampo, presentado como abismo frente a la pareja. El hecho de que en ese momento clave de abatimiento la mujer no sea mirada por el hombre nos indica que ahí el deseo no encuentra lugar.

F6. Sherry y Bake

Las parejas de baile

Robert (Michael Sarrazin) y Gloria (Jane Fonda) son los protagonistas de *They Shoot...* En la secuencia a la que pertenece F5, se nos muestran estáticos, tras haber bailado juntos durante cuarenta días. Este hecho les ha llevado a establecer un vínculo de intimidad suficiente para avivar el

deseo de los espectadores de presenciar un romance: tanto de los espectadores diegéticos, el público del maratón, como de los extradiegéticos, quienes les vemos en la pantalla. Pero nosotros, los espectadores de la película, hemos entrado en la intimidad de esos personajes en primer plano y sabemos que es difícil que entre Robert y Gloria pueda haber romance. El hermetismo de Gloria, su resentimiento y desconfianza, parecen ingobernables para Robert. Ella es pura pulsión (¿como el caballo de los títulos de crédito?), y él parece no tener suficiente pulso, estar desarmado frente a ella, fascinado. La indeterminación que reina en el terreno de la relación sexual de esta pareja de bailarines amateurs encontrará una alternativa siniestra: la de ser sustituida por una determinación de índole destructiva. Les aguarda un acto aniquilador, y no amoroso, en un escenario ya sin música ni pautas armónicas que seguir.

Bake (Fred Astaire) y Sherry (Ginger Rogers) son los protagonistas de la trama de *Follow...*, pero en la secuencia a estudio interpretan a unos personajes anónimos que nos son presentados esquemáticamente sobre un escenario para interpretar *Let´s Face the Music and Dance*. No obstante, cuando este número llega, sí estamos familiarizados con la indeterminada y azarosa relación sentimental de la pareja Bake-Sherry. La aparición repentina de un número de carácter solemne en la resolución de una comedia nos lleva a preguntarnos en qué punto conecta una representación de tonos dramáticos con el tono ligero de la informal relación mantenida entre Bake y Sherry a lo largo de la trama. A través de la canción y de los pasos de baile, el hombre y la mujer interpretados por Bake y Sherry van a superar una crisis; una crisis de indeterminación. Es ahí donde conecta el número ceremonial con la comedia de enredo, en la determinación, pues tras la representación de *Let´s Face the Music and Dance*, los *inmaduros* Bake y Sherry madurarán al tomar por fin una decisión que les incumbe a ambos: la de comprometerse. Por tanto aquí un acto amoroso, y no aniquilador, pondrá fin al conflicto emocional.

La condición del baile de pareja

Antes de continuar, parémonos brevemente para hablar del baile de pareja. Observando las maneras tradicionales de ejecutar los bailes de pareja, y sirviéndonos de la oportunidad extraordinaria que nos brinda el cine musical para recrearnos en ello, comprobamos algo: que en su desarrollo el hombre lleva a la mujer, y la mujer se deja llevar por el hombre. Así que, podemos considerar que existe una condición para bailar en pareja que se podría enunciar así: El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, y la mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre.

Entonces, lo que en principio podría verse simplemente como una manera intrascendente de deleite dentro del folklore y el ámbito de la fiesta, se perfila como una forma codificada de acercamiento entre el hombre y la mujer. Además de conllevar un sentir desenfadado (sentir la música, su armonía, sentir el cuerpo en movimiento -el propio y el del otro-), la desenvoltura arropada por las pautas coreográficas que ha de seguir una pareja de baile adquiere un sentido con cierta trascendencia: tender puentes entre el hombre y la mujer en los prolegómenos de la relación sexual, terreno éste donde el desenfado se torna en rubor ante eso que no está codificado: lo real del cuerpo a cuerpo.

Películas donde se baila en pareja

They Shoot... no suele aparecer mencionada en las antologías sobre el género musical[6], pero para nosotros tendrá esa categoría, la de película musical, pues en ella el baile es determinante; a través de su desarrollo se nos plantea el problema que afecta a los protagonistas: la posibilidad o imposibilidad de romance entre ellos. Durante el maratón, cada una de las parejas que concursa ha de aguantar el máximo tiempo posible en movimiento para no ser eliminada. Si desfallece sólo un miembro de la pareja, el que queda desparejado tiene la oportunidad de bailar en solitario durante un tiempo, esperando tener la suerte de que la pareja de otro desfallezca para crear así una nueva pareja y poder continuar. El devenir de la historia nos pone en la pista de un final ya anunciado metafóricamente en los títulos de presentación: la aniquilación como única manera de resolver. El puente de encuentro entre lo masculino y lo femenino que podría tender el baile de pareja es aquí progresivamente resquebrajado en su estructura; el destinador[7] de los sujetos de este relato (el animador del show) tiene como misión penalizar al que flaquee y orquestar la aniquilación mutua en la pista de baile, una pista que, en lugar de configurarse como un escenario de deseo (como ocurre en los musicales clásicos), se va a configurar como escenario de un *espectáculo de lo real*[8] alimentado con carne humana expuesta al desgaste. Tal es el desgaste, que parece pertinente que Robert y Gloria ya no bailen en la secuencia final; el estatismo sustituye de manera tajante al movimiento, suscribiendo lo planteado en los títulos de crédito.

En *Follow...* (este sí musical ortodoxo, recogido en todas las antologías del género), la relación que mantienen los protagonistas está matizada en gran medida por los números que Bake y Sherry cantan y bailan, por separado o en pareja, a lo largo de la trama, unos números de carácter desenfadado, impregnados de la alegría que suelen poner en escena las

6 Anotamos aquí la definición de lo que podría considerarse "género musical ortodoxo" que hace Joan Munsó Cabús: *Películas específicamente musicales: aquellas en que la música, las canciones y/o los bailes desempeñan un papel decisivo, o preponderante en lo que atañe a forma de expresión o simplemente en cuanto a espectáculo*. MUNSÓ CABÚS, Joan: *El Cine Musical. Vol. 1. Hollywood* (1927-1944). Editorial Royal Books S.L. Barcelona (1996) en Nota del Autor. A pesar de esta definición, Munsó Cabús no incluye *They Shoot Horses, Don´t They?* en su extenso corpus de estudio.

7 Al hablar de *Destinador* hacemos uso de la terminología establecida por GREIMAS, A.J. y COURTES, J: *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982

8 El formato *reality show* ha encontrado su nombre en el medio televisivo. No obstante no podemos dejar de considerar que antes de que este formato comenzase a ser explotado en la televisión existieron espectáculos de similar naturaleza, como el que aquí señalamos, o yendo un poco más lejos, algunos de los más populares en el ocio del Imperio Romano... Sobre el *reality* televisivo, es interesante consultar CASTELLÓ, Enrique: "A continuación les ofrecemos imágenes que, por su crudeza, pueden herir su sensibilidad...Televisión, o el umbral del goce". *Trama y Fondo*, nº 2. Abril de 1997. pp 77-92.

comedias musicales clásicas. Pero, como en todo texto clásico, aguarda el momento de la verdad, momento en el que lo lúdico (donde estaría incluido el juego del cortejo, que entre Bake y Sherry no acaba de concretarse) da paso al encuentro con algo que se escapa del juego, algo *que quema*, y que en los musicales suele aparecer simbolizado con un número de baile romántico, una suerte de estilización del encuentro sexual. En *Follow...*, como en todo relato clásico, no se elude el encuentro sexual, sino que se articula de manera simbólica. La articulación simbólica basa su estructura en las pautas que cada miembro de la pareja asume para ocupar su lugar en dialéctica con el sexo opuesto, pautas especialmente plásticas en el género que nos ocupa, donde el encuentro de hombre y mujer se rige por la coreografía, el vestuario, la escenografía y los ejes de la mirada que participan de la puesta en escena; es allí, en escena, donde hombre y mujer asumen la condición ya esbozada del baile de pareja, una condición que consideramos íntimamente ligada a las estructuras psíquicas de la sexualidad y que marca una barrera entre lo masculino y(/) lo femenino[9]:

El hombre ha de (saber) llevar a la mujer, por tanto, hacerse cargo de una postura activa[10], sujetar firmemente a la mujer en el desfallecimiento, en el abandono al goce.

La mujer ha de (saber) dejarse llevar por el hombre, por tanto hacerse cargo de una postura pasiva, dejarse sujetar, confiando en la firmeza de aquel que marca los movimientos, abandonarse al goce.

9 Freud establece las estructuras psíquicas de la sexualidad a través de su experiencia clínica; en ella, estas estructuras aparecen vinculadas a la diferencia sexual anatómica y a la trama edípica; el sujeto-hombre adoptará normalmente un papel activo en relación a la sujeto-mujer, quien adoptará normalmente un papel pasivo en relación con aquel (en el terreno de la sexualidad y, en el caso que nos ocupa, de sus simbolizaciones).

10 Jesús González Requena desarrolla una teoría sobre la relación sexual en "Del soberano Bien". *Trama y Fondo*, nº 15. Segundo semestre 2003. pp. 31-52. Tanto en este artículo como en otros trabajos del autor, se desarrollan los enunciados referentes a las posturas activa y pasiva vinculadas a la sujeción del goce por parte del hombre y el abandono al mismo por parte de la mujer.

F7

F8

Lo masculino y lo femenino. Operadores textuales

Para identificar cómo se construye la diferencia sexual en una puesta en escena ya hemos mencionado una serie de elementos determinantes: el vestuario, la escenografía, y en los musicales, de manera especialmente plástica, las posturas y movimientos que componen la coreografía de un baile. A todo ello añadimos la presencia de objetos que actúan como operadores textuales.

Los elementos que marcarían la diferencia sexual en *They Shoot...* se van desdibujando según avanza la trama. El vestuario de los protagonistas marca claras diferencias sexuales al comienzo de la película (los hombres visten pantalones, las mujeres vestidos y faldas -F7-) pero acaba siendo muy similar, pues va cobrando protagonismo en el atuendo de unos y otras los jerseys unisex proporcionados por los distintos patrocinadores de las parejas concursantes, poco a poco convertidas en mercancías (F8).

Aun tratándose de un concurso cuyos participantes son parejas, la postura que ocupa cada miembro en la ejecución de los bailes está determinada por el abatimiento, circunstancia que provocará que unas veces sujete el hombre a la mujer, y otras la mujer al hombre, alterando así la condición que localizamos en el baile de pareja. El desplazamiento desde el centro de la pista hacia la ubicación final en la terraza, límite del espacio que Robert y Gloria habitan juntos durante el concurso, descentra a la pareja del lugar nuclear del baile, lugar que no se ha podido configurar como escenario de deseo, sino como espacio para la especulación económica.

En *Follow*... observamos una evolución del vestuario muy diferente. A lo largo de la trama, los eternos enamorados e indecisos Bake y Sherry actúan como unos niños en cuya relación se suceden despropósitos, enfados y juegos de espejo que tendrán su rima en ciertos atuendos (F9-F10). Pero cuando Bake y Sherry se embarcan en la puesta en escena de un baile romántico, aparecen ante nosotros transformados en un hombre y una mujer arquetípicos, ya no tan sólo por los atuendos ortodoxos que visten -Astaire a la manera clásica de otros musicales de la RKO, por fin con chaqué[11]; Rogers con vestido largo, tacones y pelo recogido (F.11)- sino también por la densidad de sus gestos: la tristeza, el abatimiento y la vulnerabilidad con la que inicialmente aparece cada uno en el escenario que comparten, se torna en valor y fuerza para ocupar cada uno la postura que condiciona el baile de pareja.

11 El atuendo de Astaire durante toda la película es de marinero raso. Que apareciera así vestido fue una decisión del estudio con la intención de acercar más el personaje de Astaire al público; así lo afirma Fred Ritzel en: FAULSTICH, Werner y KORTE, Helmut (compiladores): *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas*. Vol. 2: *1925-1944. El cine como fuerza social*. Ed. Siglo XXI (1995). Capítulo 13. RITZEL, Fred: "La espontaneidad como confección – producción musical del decenio de 1930: *Follow the Fleet* [*Siga a la Flota*] (1936)". p.261.

F9

F10

F11

Con los primeros pasos, el hombre "hipnotiza" a la mujer[12] conduciéndola al centro de una pista recorrida por rayas en haz que apuntan a ese centro - F14-, de manera similar a los escenarios de otros números románticos de la serie Astaire-Rogers, como *Nigth and Day*, *The Gay Divorcee* (F12), *Cheek to Cheek* o *Top Hat* (F13). El centro se convierte así en un punto de encuentro en el que lo masculino y lo femenino interactúan, transformando la pulsión en deseo y posibilitando la relación sexual.

12 Podemos ver también el tema del "hipnotismo" como recurso coreográfico en el número romántico central interpretado por Astaire y Rogers en *Carefree* (*Amanda*. Mark Sandrich, 1938).

F12 *The Gay Divorcee*

F13 *Top Hat*

F14 *Follow the Fleet*

El baile de *Let´s face*... está rodado en un solo plano general corto en el que la cámara acompaña los movimientos de los bailarines[13], y la coreografía marca alternativamente los acercamientos y distanciamientos entre el hombre y la mujer que anteceden al abrazo final. En paralelo a la coreografía, la puesta en escena gestual, los ejes de las miradas, dan prueba de que ahí se juega una tarea difícil, dramática, pero reglada y, según avanzan los movimientos, gozada. *Let´s Face*..., a diferencia de otros números musicales interpretados por Astaire y Rogers, escenifica con especial plasticidad la *soledad* de cada miembro de la pareja, pero también el milagro del encuentro entre ambas soledades, encuentro que transforma la dualidad inicial del *todo/nada*, fuente de frustración, en la posibilidad de *algo*, fuente de esperanza; *algo* que tiene que ver con un tiempo concreto, el presente del que habla la canción (la transcribimos más adelante); y una proyección de futuro, el que marca la salida de escena de la pareja, sujetándose el uno al otro al hacer mutis, con una postura inusual en las coreografías de Astaire y Rogers, y en general atípica en los bailes de pareja– F15.

13 Fred Astaire planeaba los bailes en estrecha colaboración con el coreógrafo Hermes Pan: Astaire estaba sumamente interesado en supervisar personalmente la edición de sus danzas; le importaba no perturbar la continuidad del decurso de la danza y posibilitar una percepción de todas las actividades del lenguaje corporal. La cámara no debía arrogarse un primer plano. En principio quería filmar sus bailes en una única toma; cada pequeño movimiento estaba planeado, calculado [era imprescindible verlo todo sin interrupción y el cuerpo del bailarín completo]. Este principio impera también en *Follow the Fleet*, aunque también hay números montados con más de 20 tomas (por gags, partes vocales iniciadas por distintos personajes, etc...)(...) *Let´s Face the Music and Dance* está filmado solo en una toma: la danza se presenta de manera sumamente intensa y francamente ritual. RITZEL, Fred: *op.cit*. p. 265.

F15

La pistola y el velo

En la última secuencia de *They Shoot*... descubrimos que Gloria lleva una pistola en su bolso. Tanto en F16 como en F17 se nos muestra, en plano subjetivo de Gloria, el lugar desde donde ella misma se apunta. En F17 vemos una imagen alegórica del sexo femenino, unas manos unidas por las puntas de los dedos formando un triángulo que encierra un espacio vacío, en este caso ocupado por una pistola, operador textual ligado simbólicamente al sexo masculino[14]. Gloria, incapaz de utilizar el arma, pide ayuda a Robert entregándosela (F18); él se hace cargo, así, del arma, del instrumento con el que va a poder llevar a cabo el único acto eficaz que parece posible entre ese hombre y esa mujer ya desdibujados, y que sustituirá a la relación sexual. La coincidencia de elementos alusivos a ambos sexos que vemos en F17, tiene su rima en F19, un fundido de tran-

F16

F17

F18

F19

14 *El sueño posee para los genitales masculinos un gran número de representaciones que podemos considerar como simbólicas, y en las cuales el factor común de la comparación es casi siempre evidente. (...) La parte principal y la más interesante para los dos sexos del aparato genital del hombre, esto es, el pene, halla en primer lugar sus sustituciones simbólicas en objetos que se le asemejan por su forma, tales como bastones, paraguas, tallos, árboles, etc., y después en objetos que tienen, como él, la facultad de poder penetrar en el interior de un cuerpo y causar heridas: armas puntiagudas de toda clase, cuchillos, puñales, lanzas, sables, o también armas de fuego, tales como fusiles o pistolas, y más particularmente aquella que por su forma se presta con especialidad a esta comparación, o sea el revólver*. FREUD, Sigmund: *La interpretación de los sueños*. Freud total 1.0. Ediciones Nueva Hélade (1995).

sición hacia el acto que nos ofrece el rostro masculino y el femenino superpuestos: el rostro de Robert preparado para disparar, mirando el perfil de Gloria, que aguarda el disparo con los ojos cerrados. La potencia que demanda Gloria a Robert con su petición de ayuda sólo puede manifestarse con el uso de la pistola y a través de un acto, ya no sexual, sino aniquilador (F20-F22).

F20

F21

F22

En *Follow*... también encontramos una pistola, pero en este caso es el hombre quien la porta, e impide a la mujer que pueda cogerla, deshaciéndose finalmente del arma (F23 – F25). Si bien hemos considerado que es la pistola el operador textual a través del cual el hombre toma posiciones en *They Shoot*..., en *Follow*... lo masculino se construirá en dialéctica, no con la pistola, sino con la mujer, quien también parte provista de un operador textual convencionalmente ligado al sexo femenino: un pañuelo, un velo[15], sujetado con las manos a la altura de sus caderas (F26), y del

F23

F24

F25

que también se deshará en los primeros pasos de baile; el velo, en paralelo a la potencia metonímica de la pistola en el hombre (F27), actúa como descriptor del sexo femenino, en tanto carente de objeto que simbolizar.

F26

F27

¿Qué elemento equivaldría en *They Shoot*...al velo de la mujer en *Follow*...?. Para localizarlo es conveniente hacer un alto en la secuencia anterior a la que nos ocupa, la antesala del desenlace; allí se pone en dramática relación al hombre con una prenda femenina. La situación es la siguiente: Gloria ha perdido una media de seda y Robert la encuentra, pero al querer entregársela la rompe accidentalmente. El desgarro de esa delicada prenda, última posesión valiosa del vestuario de Gloria, distintivo de su feminidad, desencadena las lágrimas de la mujer, que condensa en esa reacción toda su desesperación. La vulnerabilidad de Gloria y el acto fallido de Robert puestos en relación ahí, subrayan la imperiosa necesidad de que por fin tenga lugar un acto eficaz de Robert, un acto con el que ese hombre pueda responder de manera contundente a la demanda de la mujer, sin errar. Por eso, cuando Gloria pide ayuda a Robert entregándole la pistola, hay una oportunidad para él de acertar, de no fallar; ahí el blanco está localizado en Gloria, en su sien; y por fin en Robert la potencia está localizada: en la pistola. Se pone así en escena una acción incontestable de ese hombre que repercute en la mujer, una respuesta concreta a la demanda aparentemente concreta de Gloria, confirmando la imposibilidad de una relación sexual entre ellos[16].

15 *Velo: Cualquier cosa delgada, ligera y más o menos transparente que oculta la vista de otra.* CASARES, Julio: *Diccionario ideológico de la lengua española*. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (2001). En el desarrollo de la explicación del término que recoge Casares, esta prenda aparece vinculada a la mujer, pero también, a la vergüenza, al pudor. Encontramos otra acepción interesante de su simbolismo en el diccionario de símbolos de Cirlot: el velo significa la ocultación de ciertos aspectos de la verdad o de la deidad. CIRLOT, Juan-Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor S.A. Barcelona (1991).

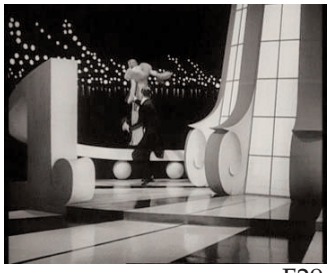
16 La negación de la relación sexual es una idea formulada por Lacan que se convierte en una aseveración adoptada en gran medida por los discursos de la deconstrucción. Lacan dice: El discurso analítico no se sostiene sino con el enunciado de que no hay relación sexual, de que es imposible formularla. LACAN, Jacques. *El seminario de Jacques Lacan*. Libro 20. *Aún* 1972-1973 (Texto establecido por Jacques-Alain Miller) Ed. Paidós. Argentina (1992), p.17.

La terraza y el mar

En la secuencia a estudio de *They Shoot*... los personajes están apoyados en la barandilla de una terraza, y en contracampo está el mar (F28). La cámara, por tanto se sitúa en un abismo (el oscuro mar). Ese abismo, ese mar, está presente fuera de campo en otras secuencias de *They Shoot*...; su presencia sonora se hace notar en los cortos descansos de los concursantes, cuando llega el abatimiento, pues el espacio en el que están sus camastros está suspendido sobre la orilla, donde golpea la marea. El mar en esta película es por tanto un espacio oscuro, ajeno, y vinculado al abatimiento.

F28

Ya hemos visto cómo, según avanza el número musical *Let´s face*..., los personajes se acercan al centro del espacio donde se mueven, el punto más alejado de sus límites y de ese mar que se adivina en los contornos, que para la mujer se presenta en un principio también como abismo, un abismo al que arrojarse del que es alejada por el hombre (F29). A lo largo de la trama de *Follow*... el mar está presente de manera constante. Los protagonistas masculinos son marineros y el ritmo narrativo está determinado por sus embarques y desembarques. Así, el mar aquí representa un contexto que, pudiendo haber resultado abismal, es controlado por quien lo conoce. Bake es marinero, no contempla el mar, lo navega, se desplaza por él, se instruye en él, por él se aleja de la mujer, y por él se acerca a ella, y será en la cubierta de un barco, sobre el mar, donde tenga lugar el encuentro amoroso. Sin embargo para Robert el mar es sólo objeto de fascinación y más tarde punto de fuga para la mirada en los momentos previos al acto.



F29

Vida o muerte

Tanto en *They Shoot*... como en *Follow*... se plantea el suicido como solución a la crisis. En las secuencias analizadas la crisis viene motivada, en ambos casos, por el hecho de haber perdido dinero o la oportunidad de ganarlo. En *They Shoot*... Gloria es la que determina quitarse la vida, para lo cual pide ayuda a Robert, quien también anulará su propia vida en tanto que no opone resistencia al ser detenido tras disparar a Gloria. El trauma reprimido de Robert (ser testigo del sacrificio del caballo) se suscita allí, ante una mujer desesperada vista como animal herido cuyo único paliativo puede ser la muerte. En *Follow*... la crisis se plantea de manera esquemática, menos realista, estilizada a través del lenguaje corporal y los gestos de cada personaje. Aquí son ambos, hombre y mujer, quienes tienen la intención de suicidarse: él con una pistola, ella lanzán-

dose al vacío. Pero aquí el hombre, al más puro estilo del amor cortés, sin conocer de antemano a la dama, deja de hacer lo que está haciendo (apuntarse con la pistola) para evitar que la mujer caiga al vacío, suscitando después un cambio de actitud activado por la canción de él y el baile de ambos. Haciendo uso de la palabra y del movimiento.

Las palabras

Para ver cómo se hace uso de las palabras en cada uno de los textos que estamos analizando, comenzamos transcribiendo la conversación que mantienen Robert y Gloria en la secuencia a estudio de *They Shoot*...; en torno a ella anotaremos nuestro comentario:

La pareja está apoyada en la barandilla de la terraza de la sala de baile, frente al mar:

> Robert: *Me encantaba mirar el mar. Pasear cerca de él, sentarme y escucharlo. Ya no me importa volver a verlo* [Robert habla de la fascinación que sentía frente a eso que es inabarcable, bello y profundo. El carácter contemplativo de Robert queda establecido, y también el nihilismo fruto de la experiencia vivida en el maratón, donde el esfuerzo no ha cobrado ningún sentido]
>
> Gloria: *Ni eso ni nada* [Gloria radicaliza el nihilismo de Robert introduciendo la palabra nada: ya no importa el mar ni nada]
>
> Robert: *¿Qué vas a hacer ahora? ¿Volver a probar suerte en el cine?* [Robert hace preguntas a Gloria sobre el futuro, creyendo ingenuamente que la mujer aún tiene fuerzas para hacer planes, pero subrayando en todo caso la soledad en la que deja a la que ha sido su compañera de baile: ¿Qué vas a hacer (Tú) ahora?. Ajeno a la complicidad que les ha unido, Robert no se incluye en esa proyección de futuro con Gloria, se queda al margen evitando formular otra pregunta: ¿Qué vamos a hacer (nosotros) ahora? Además incluye una posible respuesta, una especie de plan inviable en el abatimiento: Volver a probar suerte. No parece que Gloria pueda confiar en la suerte en esas circunstancias, por lo que la pregunta de Robert suena vacía].
>
> Gloria: *No. Nunca lo conseguiría. Y puede que diera igual si lo consiguiera. Puede que este maldito mundo sea como la central de reparto, y que todo estuviera amañado antes de que llegáramos* [Al negar la posibilidad de poder volver a trabajar, por ver en el trabajo una especie de boicot generalizado, se niega también la posibilidad de canalizar de alguna manera su energía].
>
> Robert: *Sé qué quieres decir. Te entiendo perfectamente* [Este atisbo de complicidad por parte de Robert parecería dar paso a una conversación[17], a un lugar donde converger con Gloria]
>
> Gloria: *¿En serio?* [Gloria se hace eco de estas palabras cómplices, dirigiéndose a Robert con una mirada que parece querer sujetarse a ese entendimiento repentino y esperanzador]
>
> Robert: *¿Qué vas a hacer?* [Robert huye de la complicidad con una pregunta que establece de nuevo una distancia entre ambos ¿Qué vas a hacer (Tú, sola)?]

17 Una de las acepciones de *conversación* es: reunión, compañía. Casares, Julio. Diccionario ideológico de la lengua española. Ed. Gustavo Gili S.A. Barcelona (2001).

Gloria: *Bajarme de este tiovivo. ¡Estoy tan harta de esta cosa tan asquerosa!* [Gloria, sin poder converger con Robert, responde con violencia apartando la mirada]

Robert: *¿De qué cosa?* [De nuevo Robert resulta ingenuo; parece que no querer saber de qué se está hablando]

Gloria: *De la vida. Y no me des sermones primaverales* [Gloria sigue contestando violentamente y con claridad, aunque no deja de demandar palabras de consuelo a Robert de manera indirecta, pues, lo que le está pidiendo ¿no son precisamente sermones, palabras a las que agarrarse?]

Robert: *No iba a hacerlo* [Robert mantiene su actitud esquiva]

Gloria: *Entonces ¿por qué me mirabas así?* [Pero Gloria no cesa en la demanda de implicación por parte de Robert]

Robert: *No era por eso. Sólo intentaba verte la cara* [Robert sólo contempla, llevado por la fascinación que siente por Gloria, pero su mirada hacia el rostro de lo que le interroga –la mujer– no va acompañada de ningún amago de acción, de algún acto para sostener lo que se viene abajo; Robert mantiene una actitud pasiva]

Gloria: *Pues sigue mirando* [Gloria responde con cierta decepción e ironía ante la inactividad de Robert] *No te pierdas el final* (la mujer saca la pistola de su bolso, se apunta con ella, mira hacia arriba y luego le mira a él) *¡Ayúdame!* [esta petición de ayuda ¿no está abierta a otras posibilidades más allá del tiro?] *¡Por favor! ¡Por favor!* [momento de máxima vulnerabilidad de Gloria] (Le ofrece la pistola a Robert)

Robert: (coge la pistola) *Dime cuándo* [Robert por fin tiene la determinación de hacer algo]

Gloria: *Estoy lista* [Gloria cierra los ojos; se abandona a la acción de Robert]

Robert: (pone la pistola en la sien de ella) *¿Ahora?* [Robert observa a Gloria, aún fascinado]

Gloria: *Ahora*

Robert: (deja de mirar a la mujer y dispara)

Que este acto aniquilador tenga lugar se justifica narrativamente, en parte, por el trauma de Robert: caballo herido = Gloria / sacrificador – sanador = Robert. Pero hay que ir más allá del trauma que le causó a Robert ser testigo siendo niño de la muerte del caballo. El Robert adulto no sabe cómo hacerse cargo de la herida de la mujer, de la falta desvelada en ella. Cuando Gloria le pide ayuda demanda en él un acto potente. Pero Gloria no es un caballo herido, es una mujer, y su pulsión podría tornarse en deseo, podría simbolizarse. En la conversación transcrita, vemos cómo Gloria demanda a Robert, de maneras directas e indirectas, palabras y gestos de sujeción y atención. Pero el mecanismo del vínculo amoroso capaz de transformar la pulsión de muerte en deseo no se pone en funcionamiento. Robert no dice *"Let´s face it"*, y mucho menos *"Let´s dance"*, propuesta que parecería ya inviable, puesto que el baile, en tanto construcción simbólica de acercamiento, está ya deconstruido.

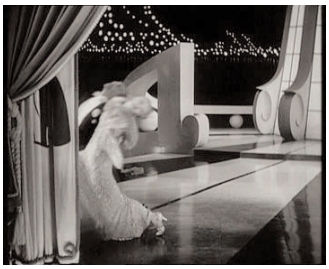
En la secuencia a estudio de *Follow...*, la palabra viene del hombre a través de una canción cuyo título, *Let´s face the music and dance*, tendría

una difícil traducción al castellano: la expresión *"Let´s face the music"* es la suma de la expresión inglesa *"let´s face it"*, *plantémosle cara*, *enfrentémonos*, y el término "music", que aporta un punto de armonía al hecho de plantar cara a algo problemático, algo que requiere valor. Los responsables de los subtítulos en castellano de la versión en DVD que manejamos (Manga films), traducen el título de esta canción como *"Sigamos la música y bailemos"*, pero en esta traducción se pierde el matiz de la expresión inglesa que apunta a un impulso en el ánimo, a un deseo de insuflar valor y determinación. Veamos cómo se podría traducir la letra de esta canción:

There may be trouble ahead - Puede que se avecinen problemas
But while there's music and moonlight, - Pero mientras haya música y luz de luna
And love and romance - y amor y romance
Let's face the music and dance - Sigamos la música (plantémosle cara) y bailemos
Before the fiddlers have fled - Antes de que los violinistas hayan huído
Before they ask us to pay the bill - Antes de que nos pidan que paguemos la cuenta
And while we still have that chance - y mientras tengamos la oportunidad
Let's face the music and dance - Sigamos la música y bailemos
Soon, we'll be without the moon - Pronto estaremos sin luna
Humming a different tune, and then - Tarareando una melodía diferente, y entonces,
There may be teardrops to shed - puede que haya lágrimas que derramar
So while there's music and moonlight - así que mientras haya música y luz de luna
And love and romance - y amor y romance
Let's face the music and dance, dance! - Sigamos la música y bailemos, bailemos!
Let's face the music and dance - Sigamos la música y bailemos

F30

La música, las palabras y el baile, transforman la pulsión en deseo; la energía desnortada que produce angustia se ancla con un vínculo amoroso construido con la palabra y el movimiento.


F31

El momento de la verdad: el acto

Hemos visto cómo en las secuencias analizadas tiene lugar un acto aniquilador entre Gloria y Robert, cuyo efecto nos es mostrado (F30), y un acto de amor entre Bake y Sherry cuyo efecto nos es ocultado (F31).

Mostrar y ocultar caracterizarían respectivamente los órdenes de representación[18] a los que pertenece cada texto abordado: Posclásico uno,

clásico el otro. Subrayemos otros datos que definirían estos órdenes: En *They Shoot*... el futuro de la pareja protagonista se niega. Nada ni nadie sujeta el devenir. En *Follow*..., sin embargo, hay una posibilidad de futuro, una oportunidad. Cuando Robert dispara a Gloria tiene lugar cierta celebración del fracaso de la vida, mientras que en *Follow*... lo que se representa es un ritual de cortejo, y lo que se celebra es el logro de seguir viviendo. Unas palabras invocan el romance como razón para seguir, y unos movimientos la reunión de dos personajes antes abocados a la soledad. Se plantea entonces, respectivamente, en cada secuencia analizada, la imposibilidad o la posibilidad de religarse a la vida.

18 El concepto de Orden de Representación que manejamos parte de la clasificación establecida por Jesús González Requena en "Clásico, Manierista, Posclásico". Revista *Área5*. UCM. Madrid (1996).

Matrimonio

Follow... es una comedia romántica clásica, donde el enredo se resuelve con la promesa de matrimonio de los protagonistas. El número *Let's face*... articula la inmediata celebración, no de una boda, sino de dos: la de Bake y Sherry, la pareja protagonista, y la de Bilge y Connie, la pareja secundaria. *Let´s face*... es por tanto un número bisagra, un acto que tiende un puente hacia el futuro. En *They Shoot*... no va a haber matrimonio entre Robert y Gloria, aunque los organizadores del concurso les señalan como la pareja favorita del público y les proponen que se casen en escena para dar gusto a una audiencia ávida de emociones. Robert y Gloria no pierden el concurso, sino que lo abandonan tras esta propuesta. Robert queda impasible frente a la propuesta de impostar un matrimonio, mientras que Gloria se niega con contundencia, descubriendo, en la discusión que se origina con el organizador, que el premio que prometen a los ganadores es también una impostura. La situación de los protagonistas se ve así contaminada por una mentira tras otra. Pero algo nos llama la atención: curiosamente, en las últimas imágenes de *They Shoot*... tras la muerte de Gloria y la detención de Robert, Pollack nos lleva de vuelta a la pista de baile, donde aún quedan parejas en movimiento y el animador alienta a esas parejas a seguir luchando por ganar. Una de las parejas secundarias que han convivido con Robert y Gloria durante los cuarenta días, un hombre y su frágil mujer en avanzado estado de gestación (F32), permanecen en el centro de la pista perfilándose claramente como los ganadores potenciales por su posición nuclear en escena. Quizá Pollack tuvo la intención de poner el punto y final con una imagen lo suficientemente "pregnante" para alimentar el patetismo, pero cabe pensar que quizá, inconscientemente, el cineasta deseó finalizar este duro relato con una puerta abierta al futuro: un futuro encarnado en ese matrimonio que espera un bebé y saca fuerzas para seguir bailando.

F32

Catarsis. El destrozo y la destreza

En el musical clásico de Hollywood, el baile aparece, no sólo como una parte fundamental del espectáculo que ofrece el género, sino también como una manera de derrochar energía, de canalizar el excedente pulsional. Bailes como canalizadores de energía, pero no sólo para los personajes que hay en escena, sino también, de manera catárquica, para los espectadores. La pareja Astaire-Rogers fue modelo de baile y de romance. Las tramas de todas sus películas se parecen, como se parecen las de todos los relatos de un determinado conjunto mitológico. El plantel de actores se repite, y sus estructuras narrativas se asemejan, al igual que la frecuencia de los bailes dentro de las tramas y los tipos de coreografías. Pero no hay hastío por parte de los espectadores, sino deleite en la repetición[19]. No rebaja el interés saber que, por muy complejo que sea el enredo planteado, aguarda un baile en pareja y un final feliz. Frente al orden de representación clásico, los textos deconstructivos, como *They Shoot*..., preparan al espectador para un final impactante, inesperadamente crudo. Focalizan la herida queriendo desvelar una especie de verdad irrefutable que presenta al ser humano desprovisto de destreza para afrontar la frustración, expuesto al desgaste y al destrozo sin remisión. Al desmontar las piezas que configuran las construcciones simbólicas, o mejor, al no hacerlas encajar, lo real emerge entonces desimbolizado, identificándose como *la cruda realidad*. Frente a esa realidad en crudo, toda construcción simbólica se vería como una mascarada, un cuento para niños. Sin embargo, aquí creemos que se olvida algo fundamental: que los textos simbólicos, como *Follow*..., lejos de obviar la dificultad que implica vivir, señalan la necesidad de poner en marcha capacidades humanas como la destreza, el valor, la creatividad, el afán de transformación y el de superación, y cómo no, el amor al arte. Quizá el problema recaiga en que para mover todos estos motores es imprescindible tener una impronta de sentido guiado por una promesa de futuro, una promesa que hace que el esfuerzo merezca la pena. Y en el caso que nos ocupa, el baile de pareja, se añaden otras condiciones imprescindibles: que suene la música, el saber agarrarse bien y el no tener miedo a tropezar, ni retraimiento, mientras se aprende la coreografía, y después.

19 González Requena hace una revisión del concepto de relato simbólico deteniéndose en los cuentos de hadas en su obra inédita *Pensar el Cine Clásico* (op. cit): (...) la tragedia griega clásica y los cuentos infantiles (...). Sus públicos, adultos en un caso e infantiles en otro, experimentan aún una mayor implicación emocional –es decir: participan más intensamente de sus mecanismos de suspense– cada vez que retornan a ellos. De manera que resulta obligado constatar no sólo que el suspense narrativo nada tiente que ver con la incertidumbre, sino que, por el contrario, es precisamente la certidumbre lo que más intensifica su eficacia.

Nietzsche y Freud: una subversión feminista

EVA PARRONDO COPPEL

Friedrich Nietszche and Sigmund Freud: a feminist subversion

Abstract
Starting by tracing the issue of "freedom" in the core of feminist theoretical reflection, this paper focuses on the construction of "femininity within women" implemented by Friedrich Nietzsche and Sigmund Freud. Thus, we seek to contribute to subvert the moral discourse that feminist groups supporting the egalitarianism theory disseminate worldwide.

Key Words: Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud, feminist, femininity.

A Miguel

El amor auténtico debería ser fundado sobre el reconocimiento recíproco de dos libertades

Simone de Beauvoir[1]

Una vez que "el espíritu industrial" ha obtenido la victoria, una vez que es natural que 'la mujer' aspire "a la independencia económica y jurídica de un dependiente de comercio"[2] y que las 'apasionadas defensoras' de "los derechos femeninos" y de "la igualdad" entre los sexos[3] han logrado penetrar en las instituciones políticas y sociales europeas para que nosotras anhelemos depender del sistema institucional multinacional mientras "se fantasea en todas partes, incluso bajo disfraces científicos, con estados venideros de la sociedad en los cuales desaparecerá 'el carácter explotador'" o la violencia[4], me parece importante recordar que el fin del feminismo moderno, un movimiento re-creado por mujeres y para las mujeres, no es moral (que 'la mujer' = 'la víctima') ni paternalista (que el Estado aporte 'la solución' a las mujeres[5]) sino político. El fin del feminismo es político precisamente porque, para movilizar una "revolución cultural"[6] *dentro* del patriarcado[7] que vaya a favor de 'la libertad de la mujer' ('la mujer' = 'ser que cuenta con el poder de la reflexión, de la auto-determinación y de la no cooperación, es decir, que

1 Simone de BEAUVOIR: *El Segundo Sexo. Los hechos y los mitos/la experiencia vivida* (1948), vol. 2, Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1972, p, 454.

2 Friedrich NIETZSCHE: *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro* (1886). traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza Editorial, Madrid, 2003, p. 220.

3 Sigmund FREUD: "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina" (1920), en *Obras Completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2545-2562, p. 2559.

4 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 235.

5 "Educar en la igualdad y el respeto es prevenir la violencia […] *La solución está en nuestras manos* [Dirección General de la Mujer, Consejería de Trabajo y Comunidad de Madrid], no mires a otro lado". Flyer del "Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra las Mujeres", 25 de Noviembre del 2002.

cuenta con la facultad de elegir *la forma* de sus acciones, independientemente de las circunstancias exteriores'[8]), las feministas *rojas* se han ido ocupando de construir diversos proyectos de carácter no sólo práctico (por ejemplo, hacer existir a 'la mujer' como sujeta histórica) sino también teórico (por ejemplo, hacer existir a 'la mujer' como objeto histórico).

Habiendo convertido a 'la mujer' -"un producto" social y no "un reflejo de la realidad"[9]- en un objeto digno de ciencia-ficción, tanto Friedrich Nietzsche, ese "defensor de la vida contra la moral" que combatió la "estupidez casi masculina" de un movimiento *vengativo* compuesto por "mujeres (y no sólo por cretinos masculinos)"[10] que utiliza la lucha por 'la emancipación y la soberanía femenina' para "*rebajar* el nivel general de la mujer"[11], como Sigmund Freud, ese cartógrafo de la psique y maestro en el arte de la interpretación que no dudó en criticar "la coerción mental" a la que nos vemos sometidas las mujeres por la educación ("les prohibe toda elaboración intelectual de los problemas sexuales, los cuales les inspiran siempre máxima curiosidad, y las atemoriza con la afirmación de que tal curiosidad es poco femenina y denota una disposición viciosa"[12]) pero que también nos hace ver que las feministas que proclaman su igualdad al hombre (negando la percepción traumática que supone la diferencia anatómica entre los sexos) comparten con 'el hombre' o bien "el horror ante esa criatura mutilada" o bien "el triunfante desprecio de la misma"[13], pueden ser considerados como 'los padres' de una teoría feminista crítica.

En una cultura pos(e)feminista como la nuestra, caracterizada por la difusión propagandística de que "el acto [hetero]sexual" es "una relación [social y *capitalista*] de dominación"[14], "el radicalismo de la *teoría* freudiana"[15] y 'el extremismo' de esa filosofía intempestiva que parte de una "concepción puramente artística, *anticristiana*" de la vida (pues considera inmoral "todo desprecio de la vida sexual")[16], reside en hacer de la diferencia entre los sexos un "problema radical" del que "un pensador no puede aprender nada nuevo, sino sólo aprender hasta el final – sólo descubrir hasta el final lo que acerca de esto 'está fijo'"[17]. Y lo que está fijo, sigo parafraseando a este *filósofo experimental* que "investiga los aspectos de la existencia"[18], es un antagonismo "duro, pavoroso, enigmático e inmoral" que "ningún contrato social, ni aun la mejor buena voluntad de

6 Juliet MITCHELL: *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres* (1974). Anagrama, Barcelona, 1982, p. 9 y p. 418; Claire JOHNSTON: "The subject of feminist film theory/practice", en *Screen*, vol. 21, n. 2, 1980, pp. 27-34, pp. 27-8; y Griselda POLLOCK: "Introduction to Routledge classics edition" (2002), en *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art* (1988), Routledge Classics, Londres y NY, 2003, p. XVII.

7 Entiendo el patriarcado, siguiendo a Juliet Mitchell, como la "estructura social" "*dominada por el padre*" y por la ley de la diferencia sexual (hombre/mujer). Juliet MITCHELL: *op.cit.*, p. 11, p. 13 y p. 406.
Como ha señalado Joan COPJEC, "la ley de la diferencia sexual es una ley de necesidad inconsciente, es decir, que es una ley que *funda* la cultura *y no una ley cultural.* Lo que esto quiere decir es que *esta ley, que ordena a cada sujeto o sujeta hacer una elección con respecto a su identidad sexual, no define, ni siquiera permite, una identidad fija en la medida en que define el modo en el que cada sujeto o sujeta llegará a cuestionar y desafiar su propia identidad y las leyes culturales que intentan fijarla"*, en *Imagine there's no woman. Ethics and sublimation,* The MIT Press, Cambridge Massachusetts y Londres, 2002, p. 222.

8 Véase Theodor W. ADORNO: "Education after Auschwitz" (conferencia radiofónica 1966-artículo 1967), en *Critical models. Interventions and catchwords*, Columbia University Press, NY, 1998, pp. 191-204, p. 195.

9 Claire JOHNSTON: "Women's cinema as counter-cinema" (1973), en Bill Nichols (ed). *Movies and methods: an anthology*, vol. 1, University of California Press, Berkeley, 1976, pp. 208-217, p. 214.

10 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 126 y p. 200.

11 Idem: *Ecce homo. Cómo se llega a ser lo que se es* (1888). traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 72.

12 Sigmund FREUD: "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna" (1908), en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1249-1261, p. 1258.

13 Idem: "Algunas consecuencias psíquicas de la diferencia sexual anatómica" (1925), en *Obras completas*,

justicia" puede borrar; a saber: que en el acto del amor heterosexual "la mujer se da, el hombre toma"[19]. Por ello, negar que "en el problema básico 'varón y mujer' […] se da el antagonismo más abismal y la necesidad de una tensión eternamente hostil" - "hostilidad que nunca falta por completo en las relaciones entre los dos sexos y de la cual hallamos claras pruebas en las aspiraciones y las producciones literarias de las 'emancipadas'"[20] - "constituye un signo *típico* de superficialidad"[21].

Considerando que "*la mujer es, tomada por el hombre*"[22] entendemos, por un lado, que Nietzsche concibiese a "la mujer en sí" o a '*la mujer*

existente en la mujer'[23] como una *profundidad enmascarada*[24] y que Freud señalase que, "desde la peculiaridad del psicoanálisis", una "psicología abismal" o saber de "lo anímico inconsciente"[25] que encuentra uno de sus límites en el hecho Real de la diferencia anatómica entre los sexos, 'la feminidad' no trata de "describir lo que es la mujer – cosa que sería para nuestra ciencia una labor casi impracticable"[26] sino nombrar una interrogación: ¿*cómo* es que a partir de una prehistoria libidinal polimórficamente perversa común a ambos sexos[27] y de la disposición bisexual, "surge la mujer"[28], es decir, una "sujeta" *oriental*[29] que "quiere ser tomada, aceptada como posesión, fundirse en el concepto de 'posesión', 'poseída'" y que "en consecuencia, quiere a uno que *toma*, que no se da y entrega a sí mismo"[30]?

tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2896-2903, p. 2899.

14 Pierre BOURDIEU: La dominación masculina (1998), Anagrama. Colección Argumentos, 2000, p. 33 y p. 35.

15 Juliet MITCHELL: *op.cit.*, p. 14.

16 Friedrich NIETZSCHE: "Ensayo de autocrítica", [1886*], en *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1872), traducción Carlos Mahler, Adiax ediciones, Buenos Aires, 1980, p. 18; Idem: *op.cit.* (1888), p. 72.

17 Idem: *op.cit.* (1886), p. 193.

18 Idem: *La voluntad de poder (ensayo de una transmutación de todos los valores)* (1901), Edaf, Madrid, Mexico, Buenos Aires, San Juan, 2000, p. 664.

19 Idem: *La gaya ciencia.* (1882), traducción de Charo Crego y Ger Groot, Akal, Barcelona, 1988, p. 289.

20 Sigmund FREUD: "El tabú de la virginidad" (1917 [1918]), en *Obras Completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2444-2453, p. 2452.

21 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 198.

22 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "La posición femenina en el *Cántico Espiritual* de S. Juan de la Cruz", *La imagen de la mujer en la ficción*, Universidad Carlos III, 25-4-1995.

23 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 194; *op.cit.* (1888), p. 131.

24 "¡Qué sé yo enunciar acerca de cualquier esencia como no sean las propiedades de su apariencia!", exclama Nietzsche, "es tan artista la mujer …", en *op.cit.* (1882), p. 102 y p. 287.

25 Sigmund FREUD: "Análisis profano (psicoanálisis y medicina). Conversaciones con una persona imparcial" (1926), en *Obras completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2911-2960, p. 2952.

26 Idem: "La feminidad" (1932 [1933]), en *Obras completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 3164-3178, p. 3166.

27 "El análisis de los juegos infantiles ha mostrado a nuestras colegas analistas que los impulsos agresivos de las niñas no dejan nada que desear en cuanto a cantidad y violencia", Idem: p. 3167.

Es alrededor no de 'la mujer' sino de este interrogante sobre 'la feminidad *en* la mujer' que Sigmund Freud, que se privó *a propósito* "del alto placer de leer a Nietzsche para evitar toda idea preconcebida en la elaboración de las impresiones psicoanalíticas" y que estaba dispuesto "gustosamente a renunciar a toda prioridad en aquellos frecuentes casos en los que la trabajosa investigación psicoanalítica no puede hacer más que confirmar la visión intuitiva del filósofo"[31], localiza o bien "un problema" del que Ruth Mack Brunswick (1928), Jeanne Lampl-de-Groot (1927) y Helene Deutsch (1932) comenzaron a ocuparse en la década de los años 20 del siglo pasado desarrollando una excelente "labor analítica de detalle" o bien "un enigma" que merece nuestro interés "como ningún

otro"[32], *ya que* la solución al hecho de que, "con el descubrimiento de su castración", algunas mujeres en vez de "elegir" 'la inhibición sexual' (neurosis) o 'la masculinidad' (la mujer necesita amar a un hombre/una mujer), eligen capitanear el "viraje hacia la feminidad"[33], tercer camino en el que es "más imperiosa necesidad ser amada que amar"[34] y que, encontró Freud, caracteriza 'la vida sexual' de la mujer 'normal'[35], un territorio que para la Ciencia Médica y la Psicología , todavía hoy, sigue siendo un "*dark continent*"[37]- ¿*cómo* es que, a pesar del deseo "'par excellence' femenino" (el deseo del pene [hijo])[38], surge en no todas las mujeres "el deseo de lograr el amor de un hombre"[39] ¡teniendo el amor su origen en la satisfacción de las pulsiones y siendo, por tanto, como ya revelara el filósofo de "atrevidas ideas"[40], algo eternamente 'inmoral'"![41]? - "no podrá venir antes que hayamos averiguado como nació, en general, la diferenciación de los seres animados en dos sexos"[42].

La diferencia que nombra 'la feminidad' es enigmática porque no es ni una diferencia anatómica ('la feminidad' es, como 'la masculinidad', una *construcción teórica* de "contenido incierto"[43]); ni una diferencia impuesta por la realidad social ('mujer = ser pasivo = pasividad'), ya que "puede ser necesaria una gran actividad para conseguir un fin pasivo" y,

28 Idem: p. 3166.

29 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 199.

30 Idem: *op.cit.* (1882), pp. 288-9.

31 Sigmund FREUD: "Historia del movimiento psicoanalítico" (1914), en *Obras completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1895-1930, p. 1900.

32 Idem: *op.cit.* (1932 [1933]), p. 3164 y p. 3175.

33 Idem: p. 3167.

34 Idem: p. 3176.

35 "Es cierto" que el psicoanálisis extiende "el concepto de lo sexual mucho más allá de sus límites corrientes": a 'la vida sexual' se adscribe no sólo "la necesidad del coito o de actos análogos que provoquen el orgasmo y la eyaculación de materias sexuales" sino también "la actuación de todos aquellos sentimientos afectivos nacidos de la fuente de los impulsos sexuales primitivos", que han sido *coartados en su fin*. Idem: "El psicoanálisis 'silvestre'" (1910), en *Obras completas*, tomo V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1571-1574, p. 1572; y "Los instintos y sus destinos" (1915), en *Obras completas*, tomo VI, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 2039-2052, p. 2042.

36 Ciencia que otorga significación anti-biológica/cultural a la pulsión fusionando el fin activo/pasivo de esta y la antítesis masculino/femenino, Idem: *op.cit.*, (1915), p. 2049.

37 Idem: *op. cit.* (1926), p. 2928.

38 Idem: *op.cit.* (1932 [1933]), p. 3174.

39 Idem: *op.cit.* (1920), p. 2556.

40 Idem: "Lou Andreas-Salome" (1937), en *Obras completas*, tomo IX, Biblioteca Nueva, Madrid, 1975, p. 3338.

41 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1882), p. 289.

42 Sigmund FREUD: *op.cit.* (1932 [1933]), p. 3166.

43 Idem: *op.cit.*, (1925), p. 2902.

44 Idem: *op.cit.* (1932 [1933]), p. 3166.

45 Idem: "Tres ensayos para una teoría sexual" (1905), en *Obras Completas*, tomo IV, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, pp. 1169-1237, p. 1223, nota nº 699.

como podemos observar a nuestro alrededor, "las mujeres pueden desplegar grandes actividades en muy varias direcciones y los hombres no pueden convivir con sus semejantes si no es desplegando una cantidad considerable de adaptabilidad pasiva"; ni una diferencia "de orden psicológico" ('fin pasivo = femenino') porque entonces: (1) sería *femenino* un hombre que integrara "preferencia de fines pasivos"[44] y *masculina* una mujer que integrara preferencia de fines activos, cuando, subraya Freud, "todo ser humano presenta, en efecto, una mezcla"[45], según la disposición bisexual y (2) estaríamos conceptualizando 'la feminidad' como un *contenido* del "carácter femenino medio" (por ejemplo, la escasez del "don de la sublimación" en las mujeres, "la indudable inferioridad intelectual de tantas mujeres" que "ha de atribuirse a la coerción mental necesaria para la coerción sexual"[46]) mientras que, para Freud, esta observada asimetría entre los sexos, de la que nos pide que "no nos dejemos apartar […] por las réplicas de los feministas de ambos sexos" que están "afanosos de imponernos la equiparación y la equivalencia absoluta de los dos sexos", no está asociada a 'la feminidad', ya que "la mayoría de los hombres quedan muy atrás del ideal masculino" sin ser por ello *femeninos*[47].

La diferencia que nombra 'la feminidad', la diferencia que nombra 'lo eterno femenino' (en palabras de ese "auténtico amigo" de la mujer que era Nietzsche)[48] es de orden sexual, es decir, que 'la feminidad' nombra el retorno de ese acontecimiento traumático en el que una mujer 'llega a ser la que es' pero no porque ella 'se desnude' (según Nietzsche es "el adornarse" no el desnudarse lo que "forma parte de lo eternamente femenino"[49]), ni porque alcance saber *cómo unir* "lo inconciliable: ser, al mismo tiempo, un ser humano libre, una personalidad particular y una mujer que ama"[50] sino porque en un encuentro entre el futuro y el pasado, en el pozo de la eternidad, ella 'ahueca' el tiempo desde dentro y, por decirlo de alguna manera, "se viste con sus propias sombras"[51] para, con ese "gran arte" que "es la mentira" y con esa "máxima preocupación" que son para ella "la apariencia y la belleza"[52], *hechizar* y liberarse, así, a través de "lo actuante y lo viviente mismo"[53], de esa *economía fatal* que nos empuja hacia un Amado que acude, al baile de cortejo enmascarado, sin "el látigo" y sin práctica en el tango.

46 Idem: *op.cit.* (1908), p. 1256 y p. 1259.

47 Idem: *op.cit.* (1925), p. 2902.

48 "¿No faltaría un anillo en la cadena del arte y de la ciencia, por ausencia de la mujer, si faltase la obra de la mujer?", Frierdrich NIETZSCHE: *op.cit.* (1886), p. 195; *op.cit.* (1901), p. 542.

49 Idem: *op.cit.* (1886), p. 195.

50 La feminista radical Helene Stöcker, fundadora de una Asociación Internacional y creadora de una revista para la "protección de las madres" y "para la reforma de la ética sexual" en la que Freud publicó "La moral sexual 'cultural' y la nerviosidad moderna" (1908), aparte de luchar por la creación del 'derecho a estudiar' para las mujeres y por el reconocimiento de la facultad de las mujeres para decidir libremente (sin determinaciones exteriores) sobre la maternidad, concibió 'el ser' de 'la mujer' en términos de un conflicto entre 'la libertad' [la cuestión política] y 'el amor' [la cuestión de la sexualidad]: "nuestra conciencia dice ahora: 'llega a ser la que eres'. […] Pero ¿cómo se une lo inconciliable: ser, al mismo tiempo, un ser humano libre, una personalidad particular y una mujer que ama? Este era para nosotras el problema de los problemas". Véase, Silvia TUBERT: *Deseo y representación. Convergencias de psicoanálisis y teoría feminista*, Síntesis, Madrid, 2001, pp. 14-27.

51 Véase Alenka ZUPANCIC: *The shortest shadow Nietzsche's philosophy of the two*. The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) y Londres, 2003, p. 21 y p. 27.

52 Friedrich NIETZSCHE: *op.cit*, (1886), p. 195.

53 Idem: *op.cit.* (1882), p. 102.

Chema Rodríguez

Reconstruyendo la identidad.
Agnès Varda se pasea con su cámara digital

Miguel Ángel Lomillos

Reconstructing identities: Agnès Varda goes for a walk with her digital camera

Abstract
Here we discuss *The Gleaner Men and the Gleaner Woman* (2000), one of the essential films by Agnès Varda, known as the old lady of the French new wave. The film is a documentary narrated in the first person representing one of the most exciting and revealing works of the digital technology in the realm of the European *cinema d'auteur.* This paper is entitled Reconstructing identities because the metaphor of the gleaning constitutes not only a critical and creative reconsideration of the "depreciated" modern forms of traditional gleaning in our consumer society made of abundance (i.e., the collective rural ritual of gleaning transmuted into the individualistic collection of all sorts of leftovers, waste materials and thrown-out objects) but also a documental exercise, a kind of work in progress through which the moviemaker herself calls her life into question.

Key words: Digital films, documentary, self-portrait, traditional gleaning.

> Cuando espigues la mies de tu tierra,
> no segarás hasta el último rincón de ella,
> ni espigarás tu tierra segada.
> Y no rebuscarás tu viña, ni recogerás el fruto caído de tu viña,
> para el pobre y para el extranjero lo dejarás.
>
> Levítico, 19.9-10

Los espigadores y yo. Un documental en primera persona

El título inglés de *Los espigadores y la espigadora* –lo comenta Varda en su secuela titulada *Dos años después*– es *Los espigadores y yo* –*The gleaners and I*– puesto que el inglés carece de forma para nombrar el género, en este caso, el femenino –la *glaneuse*–. Lo cierto es que el título inglés no podía ser más certero al deconstruir la metáfora niveladora y restablecer la identidad del sujeto a su expresión más tangible: yo. La construcción gramatical "…y yo" no es tanto un apéndice más que colorea un objeto cuyo núcleo es la forma enumerativa –el documental sobre un variado

tipo de espigadores– sino la propia conjunción "indivisible" con que se da a ver el film: "ellos y yo". Imposible separar una instancia de la otra: la cineasta se ofrece como parte concernida en la historia, objeto de interés para el espectador, asunto a tratar con la misma importancia que los demás.

Conviene no obstante matizar esta conjunción del yo de la cineasta con el objeto de su film, o si se quiere, esta imbricación del documental con el autorretrato, pues todo lo que el filme asume como este último es considerado digresión con respecto a la temática central del film. La razón que permite esa conjunción o identificación es la metáfora abarcadora del espigueo: todos los sujetos de la película, en sentido literal o figurado, son reconocidos como espigadores: ellos recogen cosas del suelo (ya sea en el campo, en la costa o en la ciudad), la cineasta, además, recoge imágenes. En este sentido amplio, el film podría verse como ilustración de la teoría de uno de los entrevistados eximios del documental, el psicoanalista y viticultor Jean Laplanche, en la que prioriza el otro sobre el yo en la constitución del sujeto, una filosofía anti-ego que enseña cómo se origina uno mismo en el otro[1]. ¿Y qué otra cosa es el sujeto Varda en tanto que "espigadora" sino una construcción simbólico-narrativa derivada de su contacto con los otros, con los "espigadores" que se diseminan en su documental?

1 LAPLANCHE, Jean: *La prioridad del otro en psicoanálisis*, Amorrortu editores, Buenos Aires (1996).

Ya sea preguntando o interpelando, Varda interactúa con los entrevistados de manera abierta y frontal, pero siempre como presencia sonora, manteniéndose *off screen* para no restar protagonismo a sus interlocutores. Sólo se permite salir en imagen en las digresiones, generalmente en el espacio íntimo de su casa o en el coche (y en ambos casos, de manera fragmentada, sinecdóquica: sobre todo *con sus manos*) y en tres momentos de intervención directa: uno, dejando traslucir su atracción por las patatas en forma de corazón cuando interrumpe a un entrevistado hablando de las patatas desechadas porque no se atienen al canon comercial; dos, cuando aparece sola comiendo higos, prácticamente el único momento de *voz in* de la cineasta en todo el filme, y lo hace quizá porque se convierte en este caso en la *única* espigadora, permitiéndose

criticar genéricamente a aquellos que no ofrecen sus frutales a los espigadores y tres, cuando avista desde la carretera una tienda de antigüedades llamada "Hallazgos" (*trouvailles*) y espoleada por la curiosidad, va a encontrarse en su interior justamente con una pintura de espigadoras[2]. No obstante, el momento fuerte del film, que analizo más adelante, es la presentación de la cineasta con su pequeña cámara DV (Digital Video).

2 En *Dos años después*, por razones obvias, Varda se permite salir en pantalla como un personaje más, es decir, patentizando en la imagen que ella es la directora y el personaje principal, el alma mater de la película.

Aunque el documental nos deja una huella profunda de los personajes, muchos de ellos entrañables, no es el propósito del film indagar en las motivaciones e intereses personales. Los personajes no reaparecen a lo largo del relato (excepto la mujer del bar y el abogado rural): llegan, ocupan su espacio y se van. Es la cineasta la única que reaparece en todo el relato, la verdadera protagonista, el único sujeto del film que muestra su yo íntimo. Toda la lógica económica y simbólica del film viene traspasada por la subjetividad de la cineasta, su voz articuladora y su cuerpo ajado por el tiempo: "ellos… y yo", "el campo, la ciudad… y mi casa", "el lugar visitado... y la carretera (con mi mano)".

Los espigadores del campo, del arte y de la ciudad

El film comienza con una consulta al viejo diccionario ilustrado Larousse ("G" como *"glanage"*): "Espigar es recoger después de la cosecha". Una reproducción del cuadro de François Millet, *Las espigadoras* (1857), aparece en la página consultada del diccionario y resulta evidente que para una amante de la pintura como Varda el célebre cuadro de Millet funciona como el referente esencial para realizar un documental sobre los espigadores de hoy. Así, antes de que la cineasta viaje por los campos de Francia para recoger imágenes de los recolectores que quedan o de las nuevas formas de espigar, ella acude al Museo d'Orsay para mostrarnos *in situ* la pintura al lado de algunas turistas japonesas con sus cámaras fotográficas.

En la secuencia siguiente una vieja campesina nos explica que el espigueo, tal como se hacía antes, es una actividad completamente desaparecida ("Ahora las máquinas son tan eficaces que lo hacen todo"). Con breves reminiscencias al pasado y bellas imágenes de archivo mezcladas con imágenes de pinturas, la cineasta deja claro que espigar era una actividad practicada sólo por mujeres. Aunque hay una relación de gratitud y respeto casi religioso hacia la tierra más que de economía *estricto sensu* (no dejar desperdiciar nada de lo que el campo ofrece), la jornada del espigueo se convertía, a pesar de ser agotadora, en un ritual colectivo femenino en que se compartía el tiempo, la comida, la alegría de vivir.

¿Qué es lo que queda de las espigadoras de antes? ¿En qué se ha convertido hoy el espigueo? ¿De qué manera se reproduce este gesto o actividad en nuestra "sociedad de la abundancia"?

El film de Varda constituye en sí la respuesta a estas preguntas. Al plantear el espigueo como una vasta metáfora de nuestro tiempo y en la razón de una búsqueda, el film se convierte en una especie de *work in progress*, en un amplio panel de personajes y lugares, un ramillete de imágenes reunidas para dar cuenta de ese gesto esencial: aquellos que se agachan para recoger algo, sea lo que sea: fruta, uvas o verduras del campo, comida de las basuras y los mercados, utensilios y electrodomésticos que se dejan tirados en la calle.

Es ese "gesto humilde, modesto de espigar, antes y ahora, en el campo y en la ciudad", el que atrae secretamente a Varda y curiosamente para registrarlo en la forma cinematográfica que considera a su vez la más humilde de todas, el documental. Un gesto corporal profundamente grabado en el código genético de los humanos, ese "volver al suelo" quizá no sea más que una manifestación somática de esa "nostalgia del origen" de que hablaba Levy Bruhn sobre el hombre moderno, pues no sería ocioso recordar aquí que una de las formulaciones más interesantes de la teoría de la evolución es ese salto en el que el homínido se convierte en bípedo y ya no mira al suelo sino al horizonte sobre el cual empieza a sentirse dominador.

Lo significativo de este gesto ancestral de doblar el espinazo es que los nuevos espigadores rurales y urbanos lo hacen en soledad. La pérdida del carácter ritual y colectivo, antes femenino y ahora mixto, con mayor presencia masculina, viene a indicar de manera significativa que el espigueo moderno se acerca al tribal del hombre primitivo en el sentido de que lo motiva exclusivamente el acopio de alimentos o la supervivencia. Perdemos densidad y unión en los valores y ritos, pero el instinto se mantiene. Sin embargo, alguna escena esporádica (los bien acompasados cantos de la familia Nenón al pie de unas viñas, utilizando las tijeras de podar como instrumentos musicales) nos confirma que no todo es degradación o desaparición. Pero no estamos siendo justos con el sentido y el tono del film pues lo que justamente éste celebra es la reposición de cualquier forma de espigueo (incluso cuando en la ciudad se identifica con el hecho de vivir de las basuras o de los restos de los mercados).

Es por ello que la visión de mundo que el film construye, elaborada por lo demás sin renunciar a un sugerente sentido de crítica y de denuncia, es totalmente afirmativa, optimista, vitalista. Es como una vuelta al

paraíso, al Edén, al estado de naturaleza donde sólo hay que agacharse o levantar la mano para coger los frutos del campo. Libre del pecado, por consiguiente, del dinero, de la transacción económica. El trabajo de recoger, al eliminarse el valor de cambio, deja de ser un trabajo. O en todo caso, un trabajo gratificante por cuanto aquello que recoges será tuyo. Está tan lejos del sueño del comunismo (tras la cosecha se "extingue" temporalmente la propiedad privada, pero la labor recolectora es esencialmente individual o familiar) como de los escrupulosos mandamientos de la burguesía[3]. No es extraño que en una de las imágenes del film que más se acercan a la representación del paraíso aparezca la propia cineasta cuan una Eva que coge y saborea golosamente unos higos que viene a llamar "fruta del cielo".

3 Muchos críticos han señalado el sentido utópico, la forma de resistencia implícita en la metáfora vardiana del espigueo. En el ámbito anglosajón, véase por ejemplo Jake WILSON: "Trash and Treasure: *The gleaner and I*" en *http://www.senseofcinema.com/contents/02/23/gleaners.html*

Constitutivamente próximo del jardín abandonado o del estercolero, el mundo del espigueo moderno vardiano repone el mito social del pecado original ampliando nuestra mirada respecto de las ambivalencias entre felicidad y conflicto, inocencia y trabajo, abundancia y carencia, suciedad y pureza. Reunir en una misma metáfora al que recoge patatas sobrantes de la tierra, ostras de la costa, pescado de los contenedores o perejil de las sobras del mercado debía implicar ventajosas prerrogativas. En primer lugar, desmitificar el tema de la basura como el reducto de lo abyecto y a los que a ella se acercan como indeseables o despreciables (puede ser incluso una opción de libertad y no sólo de necesidad, ética y políticamente responsable)[4]. En segundo lugar, se agradece un punto de vista no reductible exclusivamente a términos ideológicos o políticos para hablar de un comportamiento marginal y socialmente mal visto. En tercer y último lugar, todos los alimentos, ya sean los del campo que cede su dueño (considerados "sin valor comercial"), los restos de un supermercado o lo que la gente deposita en las basuras (considerados "sin valor alguno", periclitados), son igualmente sagrados, más aún éstos que están libres del código de barras, redimen al comestible de su incipiente proceso de podredumbre y rescatan los valores tradicionales de ahorro y preservación. En una palabra, la metáfora del espigueo moderno es un auténtico ejercicio y cura de humildad: no se retira del cesto la manzana podrida, se le quita lo que está malogrado y el resto se come.

4 Con variantes más o menos significativas, dado el contexto social en que se inscribe, se trata de las mismas cuestiones que aborda Eduardo Coutinho en su documental *Boca do lixo* (Brasil, 1992).

Pero la propia Varda es consciente de que su metáfora poética del espigueo moderno resulta un saco demasiado grande para incluir a todos por igual. Para reconducir su ilimitada horizontalidad, utiliza las letras de las canciones de rap (incisivas en razón del propio estilo musical) y la propia articulación del relato, organizada en tres grandes grupos (el espigueo del campo, luego el del arte y de los talleres de reciclaje y

finalmente el de la ciudad), cuya sintaxis produce efectivos sentidos en un film aparentemente ecléctico y abigarrado. Es decir, el final del film está reservado a sus personajes más queridos, ya retratados en su obra anterior, los excluidos y los supervivientes de todo tipo y su reflexión adquiere preguntas de mayor calado.

Aun en el inicio del film, la primera canción de rap puede verse, con su montaje de clip, como predicción y síntesis de todo el documental. Aunque se abre con una serie rápida de tres planos de solitarios espigadores del campo (simultánea a la entrada de la reflexión de Varda que dará pronto paso a las dos voces del rap), el grueso de este clip *rapeado* lo constituye la sucesión de planos aislados de espigadores urbanos, especialmente de viejas mujeres (¿viudas?) husmeando en las basuras y restos de un mercado callejero. Ciertas correspondencias entre las palabras de Varda y la letra del rap sugieren fuertemente la intervención de la cineasta en su composición: "Agacharse no es mendigar, pero cuando los veo tambalearse, ¡mi corazón se espanta! Comiendo esa porquería, tienen que vivir en chabolas, tienen que sufrir… Siempre será el mismo dolor, el mismo gesto". Con gran respeto hacia esas personas anónimas –el cuidadoso punto de vista evita mostrar sus rostros–, Varda enfatiza con su pequeña DV su individualidad o soledad, la proximidad de los basureros con sus escobas y, sobre todo, la presencia de mujeres agachadas con una edad similar a la suya. No cabe duda alguna de que el sustrato de la poética metáfora del espigueo descansa simbólicamente en nuestras madres y abuelas[5]. Recuérdese la bíblica enseñanza de Rut, que puede verse en este sentido como la emotiva historia de la relación del espigueo con las mujeres (las viudas) y la pobreza.

5 Al final del documental Varda recapitula sobre el mismo y comenta que empezó cuando enseñaron el eclipse por la televisión y "terminé la película el 1 de mayo" (la imagen de unas manos preparando un bouquet de flores enfatiza el "día de la madre").

En el espigueo del campo, la fuerte representación social de la propiedad privada y del capitalismo se impone sobre las leyes comunales del espigueo. Es cierto que el flemático abogado rural –vestido de toga, pertrechado de su *biblia* o código civil, y discurriendo en medio de un campo de coles– se esfuerza por explicarnos los derechos antiguos del espigueo: "si los espigadores cumplen la ley y se acercan a campos ya cosechados, los granjeros no pueden quejarse ni demandarles, pues precisamente el espigar se hace siempre en propiedad privada". Pero al espectador del film, ante los muchos ejemplos mostrados, le queda la sensación de que el espigueo se va a hacer siempre con el permiso del dueño; si este no lo desea y prefiere echar a perder los frutos (como ocurre en los viñedos del Rhone y con el dueño de las higueras) sin duda nadie se atreverá a molestarle. Y por otro lado, no cabe duda de que a otros propietarios les mueven más razones de rentabilidad que de gene-

rosidad, pues los espigadores no dejan de hacer un trabajo efectivo de limpieza para sus campos ya cosechados.

En el "espigador" de la ciudad que busca comida en las basuras y en los mercados callejeros, el conflicto se supone estar a la orden del día, aunque Varda no lo subraye demasiado por mor de la línea temática y el tono del film. Sin embargo, la cineasta no elude representar, con una expresiva y lúdica puesta en escena de las tres partes en juego, el juicio perdido de unos jóvenes hippies ante un supermercado que les había demandado por causar desperfectos en su inmobiliario. Los jóvenes husmeaban con frecuencia en la basura dejándolo todo, al parecer, en gran desorden. El personal del supermercado acudía después a limpiarlo. Decidieron entonces rociar con lejía los contenedores de la basura. Los hippies se lo tomaron como una afrenta y rompieron las cámaras de vigilancia, pusieron graffitis, etc. En la conclusión de la viñeta, Varda pone el acento en las causas sociales y coyunturales al preguntarse por la razón que anima a estos jóvenes a buscar la mayor parte de su comida en los cubos de basura.

Y, por otro lado, está el conflicto siempre latente de la dura competencia entre los propios merodeadores de basura. Un aspecto que Varda prefiere soslayar en contraposición a los ejemplos mostrados de solidaridad y camaradería. En este sentido, resulta singularmente significativo que sea un plano que vindica el lado sorpresivo y azaroso del documental el que nos ofrezca un único y asombroso apunte: la cámara acompaña el paseo del francoafricano Salomon buscando sobras en un mercado callejero y de repente oímos el agrio tono de rechazo de una vieja mujer al notar la cercanía del hombre. Aunque nos resulte desagradable su voz, justamente porque contrasta con el tono amable del documental, no deja de ser una estrategia del sujeto físicamente inferior por defender su recolecta en territorio hostil.

Entre los rebuscadores de la basura existen dos personajes que no se ubican en la esfera convencional de la marginalidad y cuyo estatuto resulta más ambiguo, producto de una toma de conciencia: es el caso del joven de las botas y de Alain, el master en Botánica. Son, sin duda, los dos personajes más atractivos del film, y de hecho aparecen en su recta final, como queriendo constatar la pluralidad de perspectivas sobre el asunto. Con ellos Varda activa dos maneras diferentes de encarar a la gente de la calle: uno es conocido en el barrio, le da una cita y le invita a un café, al otro lo ve con frecuencia en el mercado y necesita armarse de valor para acercarse a él. La diatriba del primero contra el desastre del

petrolero Erika y la gente sin conciencia del derroche es uno de los momentos fuertes del film. La "problematizacion" del segundo es más amplia que la que expone el film en su mosaico temático: malvive económicamente de vender una revista en la salida de las estaciones de metro, pero lo lleva con la seriedad de un trabajo formal –vive en la periferia de París, se levanta a las 4,00 y llega al centro a las 5,45– y a las noches dedica su tiempo a dar clase de alfabetización a los emigrantes del albergue donde vive, sin cobrar ningún tipo de remuneración. Sin necesidad de recurrir a justificaciones ideológicas, ecológicas o del tipo que sea, afirma que vive de las sobras del mercado porque de esa forma se ahorra dinero. Lo suyo es una especie de desarreglo o discrepancia franciscana contra la sociedad tal cual, entendida como un todo. Su estatuto anti-burgués es aún más auténtico y valedor que el del joven de las botas porque lo hace sin ningún tipo de ego, satisfacción personal o ideológica, movido tan sólo por una digna y desarmante naturalidad. El hecho de que Varda mantenga hacia él un excesivo celo y respeto, utilizando apenas la pequeña DV y evidenciando el desaliño de cierta pobreza de medios (apenas vemos al entrevistado hablar en *voz in*, imagen y sonido caminan en total discontinuidad), confiere al episodio de Alain en el mercado una extraña aura, traspasada por la rareza y ascesis del sujeto, un hombre puro y primitivo. Luego Varda le dedica otro segmento, dando clases en el albergue, en la noche. Es la penúltima secuencia de la película (junto con la pintura que retiran del sótano en la escena final, los dos momentos más emotivos para la cineasta según confesión propia). Si agacharse es el más humilde de los gestos, si el documental es por excelencia el más humilde de los géneros, este personaje merecería por sí solo un film (¿no sería este hombre un inestimable representante de la filosofia anti-ego de Laplanche?). De hecho, Varda le dedica en *Dos años después* el episodio más amplio de esta segunda parte.

Posibilidades de la pequeña cámara DV para el autorretrato: *Filmar con una mano la otra*

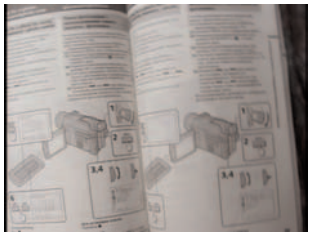
Es sabido que las pequeñas DV, por sus propias características técnicas, se prestan al autorretrato. De hecho, desde la aparición de estas cámaras en el mercado, se ha producido una eclosión de los films de familia, los diarios íntimos, los relatos del yo. Si a ello añadimos el hecho de que Varda siempre ha mostrado una preocupación por incluir su propia persona, su familia y la gente que le rodea en su obra cinematográfica, no debe entonces sorprendernos que en el primer trabajo de esta veterana de la *Nouvelle Vague* con la cámara digital se muestre ella misma en las imágenes y sonidos tal como es, exponiendo su propia vejez, abrien-

do las puertas de su casa, planteándose como cineasta las posibilidades lingüísticas de la pequeña DV.

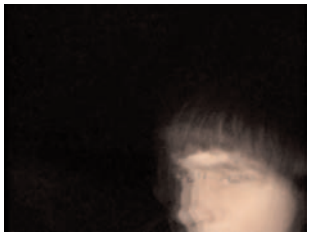
6 Así la califica Varda en otro momento del film, cuando encuentran por casualidad un cuadro inspirado en el de Millet y en este de Breton.

Con un desparpajo digno de elogio la cineasta escenifica teatralmente en una sala del museo de Arras su identificación con la "orgullosa"[6] espigadora de Breton (esta no aparece inclinada como las de Millet, sino de pie, bien plantada), pero cambiando el ramo de espigas al hombro, que deja voluntariamente caer, por la pequeña DV con la que enfoca directamente al espectador ("…la otra *glaneuse*, la del título de este documental, soy yo…").

Esta otra espigadora de imágenes nos presenta a continuación su nueva herramienta de trabajo: "Esta pequeña cámara digital, fantástica (plano detalle del ojo de Varda), permite hacer efectos estroboscópicos (efectos cuasi cubistas sobre el plano anterior), efectos narcisistas (un espejo enmarcado de conchas que hace girar cubre el rostro de la cineasta) e incluso hiperrealistas (cuando se detiene el espejo aparece el reflejo del dibujo de un rostro femenino)". Varda cierra este rápido segmento con un plano del manual de uso de la cámara DV y da inicio a otra secuencia, con efectos de distorsión de imagen y encuadres especulares descentrados, en la que intensifica, bajo una extraña atmósfera onírica, su viaje a través del espejo. Hay un relativamente largo barrido de la cámara desde una planta de interior hasta el rostro de Varda tumbada en un diván (momento de enfoque) y al rato interpone la mano en un gesto de rechazo a la cámara. Con el mismo color rojizo o marrón dominante y fuertes contrastes de sombras y luces, la escena se desenvuelve ahora con efectos de fundidos sobre el rostro de la cineasta, mirando muy seriamente a la cámara, que renuevan el juego autoespecular de atracción-rechazo. Finalmente, en un plano realista pero abisalmente desplazado, la pequeña DV hace de espejo fijo para mostrar, muy de cerca, el acto de explorarse las raíces del pelo más que de peinarse: vemos en pleno detalle, sin miramientos, las canas y las manos arrugadas de la protagonista (al fondo, el azogue de un mueble nos señala que estamos en un baño o una pieza). Es tan perfecta la acuidad de la cámara digital para auscultarse, para autoexplorarse (todo el segmento nos dice: "pero ¿qué está pasando conmigo, en qué me he convertido?), que la cineasta necesita poner en claro sus pensamientos para finalizar este sincero autorretrato: "No, no es la rabia, no es la desesperación, no es la vejez mi enemiga. Debería ser la vejez mi amiga. Mas siguen el pelo y las manos diciéndome que el final está cerca".



Hay algo extrañamente intuitivo y espontáneo en esta secuencia, un cierto estupor por el propio cuerpo, como si la cineasta estuviese asom-



brada de lo que la cámara DV le da a ver *a ella misma*. Ese estilo a la vez desaliñado y con un gran sentido de la composición que es típico de la cineasta resulta particularmente significativo en esta escena, en la que justamente por incluirse en ella, intenta desvirtuar los signos del realismo e incluso de la propia puesta en escena. Y sin embargo resulta aun más realista y lleno de expresividad. Sin ninguna concesión al exhibicionismo, con un arrojo fuera de lo común, con referencias a la fotografía o al videoarte más que a la pintura en este caso, la cineasta se ofrece en cercanísimos primeros planos que muestran una singular caída del ojo hacia el vértice inferior derecho del encuadre dramatizando la proximidad de la muerte.

Aunque existe una evidente vinculación en la cultura occidental del autorretrato o las memorias con la vejez y el fin de la vida, queremos insistir en el hecho de que la primera experiencia de la cineasta con la DV se dedique un tiempo a la autocontemplación[7]. El manual de uso de la DV no lo dirá con estas palabras, pero sus especificaciones técnicas no dejan de corresponderse con las de un espejito del tocador femenino: pequeño, ligero, manejable, hecho para la intimidad (lo que quiere decir: independencia, autonomía, proximidad, instantaneidad, maleabilidad, libertad de movimientos…). Y que posibilita agrandar la imagen con una acuidad que está más allá de la autoridad de la prueba o la evidencia. Es lo mismo que hace Kiarostami al final de *10 on Ten* (2003), el autorretrato en diez *sketchs* en los que explica su visión del cine y su quehacer con la DV en su film anterior: aquí es un hormiguero en la piel de la tierra el objeto para reflexionar sobre la capacidad de revelación de la pequeña cámara numérica. Varda también abre y, sobre todo, cierra *Dos años después* con una exploración de la DV en macro sobre la planta en forma de corazón, con sus raíces tuberculosas y su piel marchita, expuesta como un objeto de arte, emblema o símbolo del díptico de la cineasta francesa.

La mano observada por la otra que tiene asida la cámara será una constante en el film: en el coche, mientras viajan por la carretera, con variaciones en las que juega agarrando camiones que adelantan en la autopista[8]. Pero la más notoria es aquella en que, después de sentirse atraída por las patatas en forma de corazón, las filma con una mano mientras con la otra las recoge del suelo y las guarda en el bolso. Aquí Varda, patentizando una vez más su afinidad a los juegos de palabras y todo tipo de asociaciones discursivas y visuales, *sabe* que está construyendo un sintagma para conceder un "estatuto mítico a la humilde patata"[9]. Pues acto seguido vemos que se las lleva a su casa y las vuelve a filmar con su DV mientras expone su particular protesta contra el despilfarro gracias a una transferencia metonímica entre la patata-corazón y el

7 Varda observa dos lados en la DV: el lado reportaje (llegas a un lugar, pasa algo y lo filmas) y el lado "bloc de notas", lo que te pasa en la soledad, con una relación personal inmediata a impresiones o pensamientos, razón por la cual lo filmaría ella misma y jamás se le ocurriría decirle a un operador que le filmara su propia mano. Cfr. "Le numérique entre immediateté et solitude", una mesa redonda de varios cineastas y críticos, *Cahiers du Cinéma*, n° 559, julio-agosto 2001, p. 62.

8 Ernest Callenbach dice que los camiones y autopistas representan "un inmenso gasto de petróleo en el moderno mundo industrial de los productos agrícolas"; "los camiones son de hecho un elemento clave del enorme sistema de despilfarro con respecto al cual, el espigueo supone una respuesta" ("*The gleaners and I*", Film Quaterly, Vol. n. 56, i. 2, p. 48). A nosotros nos satisface, sin embargo, la propia respuesta dada por su protagonista ("Me gusta agarrarlos. ¿Para retenerlos? No, para jugar"): una vuelta a la infancia recuperando un juego arquetípico, haciendo de la mano un obturador que atrapa lo que vemos por un ojo. Esta aparente gratuidad de filmar los camiones es también una consecuencia de la pequeña DV que la cineasta porta siempre consigo, el puro placer de encuadrar un objeto cuyo efecto se ve reduplicado por el hecho de que es una mano la que filma a la otra.

nombre de las instituciones benéficas francesas: "Y tuve una inspiración: las comidas de caridad del Buen Corazón. ¿Por qué no organizar una excursión el día que las patatas se tiren a la basura?". Pero Varda –y esto obviamente la emparenta con el grupo de los recolectores de objetos con vocación estética–, libera a la patata-corazón del desprecio capitalista como haría un pintor en su atelier con una naturaleza muerta, convirtiendo el objeto en la expresión de un arte a la vez decorativo y natural, cuyo ineluctable proceso de descomposición viene a filmar con la misma atención que su piel envejecida.

9 ROSELLO, Mireille (2001) "Varda's *Les Glaneurs et la glaneuse*. Portrait of the Artist as an Old Lady", *Studies in French Cinema*, vol. 1, n. 1, p. 32.

Sin embargo, el episodio central de las digresiones autorreferenciales lo incluirá, como de soslayo, tras un comentario sobre las cosas "espigadas" que trae de vuelta de un viaje a Japón. Si hay algo que emparenta las secuencias digamos caseras –el relato del yo– con las del exterior –el documento– es esa curiosidad de la mirada que se deposita sobre las cosas, que pone el acento en la pura riqueza plástica del objeto en sí o en una asociación de ideas creadas por el montaje tras un rápido apunte visual (no hay peligro de dispersión porque el propio discurso oral se encarga de anudar los hilos o de dejarlos voluntariamente sueltos[10]). Así pues, ya en casa, se permite una broma sobre las goteras del techo que la sorprenden al llegar y seleccionando con un mismo marco tres fragmentos diferentes, les busca autoría a las superficies húmedas de su techo: Tapiès, Guo Xiang, Borderie. Finalmente, abre la maleta: folletos y programas de sus películas en Japón, diversos cachivaches del lugar y por fin el objeto que servirá de contrapunto a su reflexión, unas postales de cuadros y autorretratos de Rembrandt que saca de un sobre y muestra a la cámara: "…y luego mi mano de cerca, es decir, esta es mi idea, filmar con una mano la otra. Para encontrar su horror. Me parece extraordinario. Me siento como si fuese un animal. Peor, soy un animal que no conozco. Y he aquí el autorretrato de Rembrandt, pero de hecho es lo mismo, siempre un autorretrato".

10 Un ejemplo brillante de este último caso es similar al que contaremos a continuación. En la viñeta de Jean Laplanche existe un plano aéreo de la mansión cuyas formas y colores se relacionan con el plano siguiente de una pared desconchada. Todavía en este episodio, Varda se fijará en la madera ajada de una ventana, y tal vez esa imagen de las "grietas del tiempo" pueda verse como un paralelismo entre el psicoanálisis y el espigueo, una relación que, según comentan Laplanche y la cineasta en *Dos años después*, olvidaron de tratar en el film anterior.

De nuevo la identificación con la pintura para hablar de uno mismo. La estrategia no deja de ser efectiva: la propia mano envejecida siendo filmada por la otra deja ver, como quien revela un secreto, tras una exhaustiva exploración en macro, el célebre autorretrato de Rembrandt. *Filmar una mano con la otra* nos parece la mejor definición de la pequeña DV. No sólo por su extraordinaria disposición al autorretrato, sino porque expresa la relación intrínseca de la cámara con la mano: ligera, manejable, maniobrable (de hecho lo digital dice de dedos). Más que nunca, la pequeña cámara DV resulta una prolongación o apéndice natural de la mano, sobre todo porque el ojo se desprende del objetivo al llevar incorporado el visor en una compuerta. Mientras filma, el ojo del

camarógrafo puede encarar el mundo afuera con libertad (incluso el ojo de su interlocutor) y por ello el vuelo de la mano/cámara gana en agilidad, reflejos, versatilidad y, sobre todo, cuando es dirigido hacia uno mismo, en *intimidad*.

(Este texto forma parte de una investigación posdoctoral financiada por el Gobierno Vasco a través del Programa de Formación de Investigadores del Departamento de Educación, Universidades e Investigación)

El pudor

Raúl Hernández Garrido

Modesty and Decency

Abstract
Nowadays, modesty and decency sound old-fashioned. Today, people disregard theses feelings, and they are extolled uniquely by religious or ideological positions that have been either surpassed or subject to fierce criticism. In fact, since the end of the 19th century, artists and literary people have tried to destroy modesty and decency as virtues, to cancel them as a construction, to stamp them out and, even, to denounce them as false virtues preventing the individual from gaining access to reality. Do modesty and decency make any sense today? Is it possible to put modesty and decency again on the contemporary literature, not as a pastiche but as a sincere feature full of sense? Do modesty and decency make any sense in contemporary texts?

Key Words: Narration, story, sense, deconstruction, morality, subject.

Pudor, vergüenza… Sentimientos que en lo posible intentamos alejar de nosotros. De los cuales nos repele incluso el recuerdo de aquellos momentos en que nos asaltaron. Y si huimos de la vergüenza, el pudor llegamos a incluso negarlo, hasta el punto de no querer reconocer que en algún momento podamos haberlo sentido. Intentamos neutralizarlos y usamos todos los medios para asegurarnos de que, bajo ningún concepto, se vuelvan a reproducir. Pero sabemos que en el momento menos esperado, en el menos conveniente, el pudor marcará nuestro rostro sin que lo podamos evitar y la vergüenza, como un demonio implacable, se apoderará de nosotros.

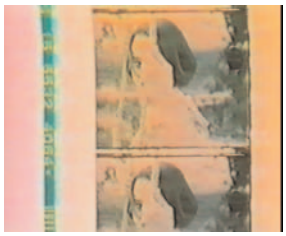
Tanto uno como otro sentimiento se asocian a una respuesta personal, somática y en cierto modo involuntaria -hasta llegar al malestar físico, a la nausea- que sin embargo se regiría de acuerdo tanto con el sistema de valores morales y culturales comunes al grupo social del individuo como por la apreciación que la persona ha tenido de estos a través de su educación. Pero hoy en día, en que esos valores están en crisis, los sentimientos de pudor y vergüenza no parecen tener cabida ni en nuestros hábitos sociales ni en nuestras vidas. En otro tiempo, "morir por

Primera representación de *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Theatre de Babylone, 3 enero 1953. Pierre Latour (*Vladimiro*), Jean Martin (*Lucky*), Lucien Raimbourg (*Estragone*) y Roger Blin (*Pozzo*), que fue también su director.

vergüenza", por ejemplo, se llegaba a estimar como algo "honroso" e incluso "heroico", cuando hoy sólo es concebible como patológico o algo ridículo. El siglo XX, empeñado en desvelar cualquier secreto, en alejar más y más lejos el horizonte de la Ley para ampliar la extensión de lo permitido, se empeñó también en intentar atenuar el malestar que nos produce la vergüenza y en desterrar para siempre el imposible sentimiento de pudor.

Sin embargo la vergüenza pervivió e incluso mantuvo aún cierto carácter heroico -así ocurre, por ejemplo, en los personajes de Beckett-. Heroico en cuanto a gesto ridículo, al que sin embargo se aferra el personaje pese a todo, demostrando así lo absurdo no sólo de nuestro sistema de valores sino también de nuestra existencia.

No tuvo tanta suerte el pudor, que o se desestimó como algo cursi o se repudió como algo pernicioso, ya que lo único que hacía era señalar algo que debió estar ahí, en un *antes* indefinido -olvidado-; en un antes que *ahora sabemos* que nunca llegó a darse. Al no existir ya ninguna intimidad no hay nada que soporte el sentimiento del pudor, ya que todo a lo que se le asocia -el honor, la castidad, la inefable virtud, lo sagrado- o bien son conceptos que están en crisis o (que) bien incluso se han desvanecido en la nada.

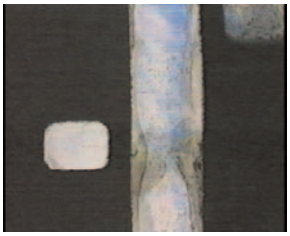


Una vez desvinculado de ese espacio sagrado de lo íntimo y del secreto -espacio que ha sido negado y revelado como falso-, rechazado el valor de la virtud, el pudor molesta, y al igual que ésta última, debe ser desechado, porque "impide" llegar a la verdad. Una verdad última que así mismo se muestra como un engaño.

> "…con el tiempo, hemos adquirido un pudor que nos impide llegar lejos en las cosas."
>
> (LACAN, Jacques: *Seminario 2 / El Yo en la teoría de Freud)*
>
> "Detrás de ese velo hay algo que no hay que mostrar y es en lo que el demonio (…) del develamiento del falo en el misterio anti-

guo se presenta y se articula y se denomina como el demonio del pudor, y el pudor tiene sentidos y alcances diferentes en el hombre y en la mujer. (…) Hace alusión al velo que recubre el falo del hombre. Es exactamente lo mismo que recubre la totalidad del ser de la mujer, en tanto que de lo que se trata justamente es de lo que está detrás; lo que está velado es el significante del falo. Y el develamiento de algo que no mostrará nada más que nada, es decir la ausencia de lo que es develado, es muy precisamente a lo que se refiere Freud a propósito del sexo femenino, a propósito de la cabeza de Medusa, o el horror que representa a la ausencia revelada como tal."

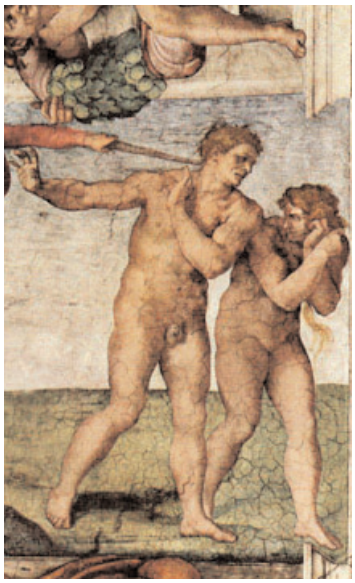
(LACAN, Jacques: *Seminario 5 / Las formaciones del Inconsciente).*



Tal es la naturaleza del pudor, y por eso, con meticulosidad científica y una enorme desconfianza, a lo largo del ya pasado siglo XX se rechazó y persiguió, ya que era un obstáculo para llegar al fondo de la verdad, para finalmente impedir desvelar que el último secreto sólo lo ocupa la nada.

Pudor y vergüenza

En el sistema psíquico establecido por Freud, el instinto encuentra una serie de barreras para su libre manifestación, y una de estas resistencias es precisamente la del pudor, que se constituye en una "fuerza represora", junto con la "moral" y la "repugnancia". En el desarrollo del individuo Freud sitúa la aparición del pudor (concepto que él encuentra muy unido al de *vergüenza*) en una instancia posterior a aquella en la que se generan el asco o la repugnancia (que no dejan de ser reacciones somáticas e involuntarias) y previa a aquella otra en que se fragua en el individuo una moralidad que justifique en el individuo cada uno de sus actos de forma responsable y más consciente.



En su teoría evolucionista de la moral para Freud al darse el bipedismo los genitales comienzan a estar expuestos a la mirada. Una primera reacción frente a esa frontalidad de lo genital es la de la repugnancia, ligada a la represión contra el mal olor que se asocia a los excrementos. La vergüenza aparece después, ligada a la exposición a la mirada del otro de la desnudez propia, es decir, de la genitalidad. Y eso nos recuerda cierto pasaje fundamental de la cultura judaica y cristiana, en el que se establece, por primera vez, no el acto de ver (ya establecido de forma contumaz como hecho valorativo – "vio Dios que era bueno") sino el hecho de ser mirado, de ser objeto de la mirada de otro (en este caso, del Otro).

" [9] Yahveh Dios llamó al hombre y le dijo: «¿Dónde estás?»
[10] Este contestó: «Te oí andar por el jardín y tuve miedo, porque estoy desnudo; por eso me escondí."

(Génesis 1)

Scheler, en *Sobre el Pudor y el Sentimiento de la Vergüenza*, define la vergüenza como algo propio de lo humano porque responde a la doble naturaleza del hombre, entre lo animal y lo espiritual. Como cuerpo, el hombre tiene de qué avergonzarse. Como espíritu, el hombre puede avergonzarse.

Pudor y vergüenza se relacionan, e incluso parece que muchos pensadores, y entre ellos los mismos Freud y Scheler, usan uno y otro término de forma indiscriminada. Importa sin embargo distinguir un sentimiento de otro. Scheler ya señala la posibilidad de que se dé cierta clase de vergüenza sin pudor. Y ésta nacería de la consideración de una vergüenza "objetivizada", una vergüenza sometida a una norma social, externa, impuesta y, finalmente, arbitraria y contingente con el lugar, con la época. Una vergüenza que acaba siendo falsa, impostada, y cuya expresión final es la "mojigatería". Y eso ya nada tiene que ver con el pudor, con el auténtico pudor, que aparte de la variedad que pueda presentar en sus diferentes manifestaciones, atendiendo a la diversificación cultural, deberá ser siempre entendido como un sentimiento personal y subjetivo.

¿Está la aparición de la vergüenza más del lado del otro que la provoca con su presencia -con su mirada- mientras que el pudor surge como algo más asociado al individuo mismo que la siente?

Vergüenza: ser en la mirada del otro

La vergüenza aparece en el momento es que nos sentimos mirados, en que nos convertimos en objeto de la mirada de un otro. Fue en un principio vergüenza de ser mirado desnudo. Nace de la posibilidad de mostrarse, lo cual supone, dada la reciprocidad del gesto exhibicionista, la posibilidad de mirar. Si hay un límite entre el yo y el otro, la vergüenza constata que ese límite ha sido traspasado.

Para Jean Paul Sartre *mi* mirada sobre el otro transforma *al otro* en objeto; pero a su vez ese otro *me mira* y *me constituye a mí mismo* como objeto. Pero un objeto en el que se determina un "derramarse interno del universo", una hemorragia interna del sentido, ya que lo que el *yo* no

puede percibir -esto es, reconocerse a sí mismo como objeto- acaba forzando al sujeto a reconocerse como objeto en el otro, que a su vez está siendo mirado y por lo tanto siendo objeto -siendo sin embargo ese otro el que *me mira* y que *me convierte* en objeto de su mirada-.

Es pues la mirada del otro una mirada capaz de juzgar, y eso provoca o causa la aparición de la *vergüenza*, en cuanto a que alguien *me* mira y *yo* al ser mirado *me siento* en falta. El sujeto admite su caída, su objetualización, en cuanto que hay otro que le mira, que le capta como objeto, y en tanto a eso hay alguien que puede juzgarle.

> La vergüenza es sentimiento de caída original, no del hecho de que haya cometido tal o cuál falta, sino simplemente del hecho de que estoy caído en el mundo, en medio de las cosas, y de que necesito la mediación ajena para ser lo que soy.
>
> (SARTRE, Jean Paul: *El Ser y la Nada*).

Pero, finalmente, esa mirada, en la que no es posible ninguna mediación (ya que se declara que Dios no tiene lugar aquí), acabará por destruir sus dos polos, ese yo enfrentado a otro con el que no es posible crear ninguna distancia.

El rubor y el pudor

El pudor no sólo es un sentimiento, sino que tiene una expresión fisiológica en el rubor. Si el instinto se manifiesta fisiológicamente en la excitación, en la acumulación de sangre en los capilares de los genitales, en el pudor la sangre se agolpa en el rostro. Y además, en una zona concreta del rostro, en las mejillas, bajo los ojos. El rubor marca algo del signo de la excitación (pero fuera del intercambio sexual), habla de un momento en que hubo goce, que el goce estuvo pero que ya no está, y que sin embargo marcó al individuo. Y lo marca al sacar a la luz el pudor lo más personal del que lo sufre: el pudor le da un rostro o más bien revela lo que hay bajo el rostro. El rubor es una evidencia fisiológica (pero una evidencia formada no en el instinto sino en el poso de la educación, de la cultura como pacto moral de un grupo social), una evidencia con la que el cuerpo habla, y por eso, quizá, es tan difícil de dominar a través de la voluntad. Es allí donde el sujeto no puede mentir: marca cuál es su personalidad última al marcar su deficiencia más sentida.

El lugar del pudor y el Otro

Lacan califica en *Kant con Sade* (*Escritos*, 2) al pudor como "amboceptivo de las coyunturas del ser". Con ello marca que el pudor está *ligado* y toma aspectos tanto del lado del sujeto como del lado del Otro. De forma negativa, "el impudor de uno constituye la violación del pudor en el otro".

El pudor es una dimensión en la que el sujeto no se constituye, pero sí se muestra, y en el pudor el sujeto es reconocido y admitido por el otro. Como en la vergüenza, el pudor aparece cuando hay otro, y precisamente el pudor ocupa el lugar donde puede que se diera la vergüenza. Si en la vergüenza el sujeto se da cuenta de que hay una mirada por la que puede ser juzgado, en el pudor el sujeto reconoce su falta y al apuntar con su mirada fuera de ese lugar en el que se inscribe su caída logra apartar la mirada del que le mira.

El pudor supone un entendimiento mutuo entre el que mira y el que se siente mirado, una alianza y un pacto de silencio. No se niega la mirada, sino que se la reconduce hacia un lugar diferente a *eso*, sabiendo que *eso* está ahí. Y que *eso* no debe ser hablado precisamente para que *eso* exista.

Esa desviación de la mirada sólo se puede dar si el otro reconoce otra dimensión para el que se convierte en centro de su mirada que la de ser un simple objeto; si se da el acatamiento de un Otro que dará sentido a ese respeto que implica el pudor. En caso de que no sea así, el sujeto queda expuesto a la mirada del otro como una agresión última que acabará desgarrándolo, ya que lo negará como tal sujeto, lo reclamará como un objeto sin mayor independencia de la voluntad del que mira.

> " [26] Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret,
> [27] a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María.
> [28] Y entrando, le dijo: «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.»
> [29] Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. "
>
> (LUCAS: *Evangelio de San Lucas*, Capítulo 1)

Si la mirada del otro implica cercanía y simultaneidad, el pudor crea una distancia insalvable, y marca un tiempo que se reclama como diferente. Marca de alguna manera un espacio velado y un tiempo velado: el del mito.

Pudor: hombre y mujer

Freud también define el pudor como una resistencia a entrar en un juego exhibicionista / vouyerista: la resistencia a mostrarse desnudo, la resistencia a mostrarse, más en general. Un problema está en definir si el pudor es un sentimiento femenino o masculino. Freud lo asocia como un sentimiento esencialmente femenino e incluso lo sitúa en cierta fase de la mujer, previa a la fase vaginal, en la que domina el que para Freud es la parte masculina en el sexo de la mujer, el clítoris.

Nietzsche distingue un pudor masculino de uno femenino, y marca una preferencia del primero con respecto al segundo, ya que el pudor en el "hombre se vuelve hacia lo anímico", mientras "el de la mujer apunta hacia el cuerpo".

Derrida, citando a Nietzsche, denuncia el pudor femenino, y afirma la imposibilidad de acceder a ese pudor supuestamente verdadero, que se encuentra siempre condicionado por el *quizá*. Un pudor que relaciona con el velo en la mujer, siendo, según Derrida, este velo utilizado por la mujer simplemente como un engaño, como una artimaña de seducción.

> Pues si la mujer es verdad, ella sabe que no hay verdad, que la verdad no tiene lugar y que no estamos en posesión de la verdad. Es mujer en tanto que no cree, ella, en la verdad, y por tanto en lo que ella es, en lo que se cree que es, que sin embargo no es.
>
> (DERRIDA, Jacques: *Espolones, los estilos de Nietzsche.*)

Scheler afirma que en la mujer y en el hombre existen ambos sentimientos de pudor, el anímico y el corporal, aunque reclama una forma diferente de sentirlos, ya que la mujer, según Scheler, tiene una concepción más cercana por sus vivencias de lo corporal.

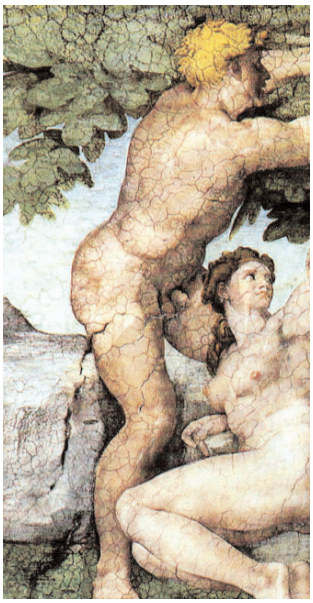
¿Existen dos pudores, o ambos son expresión de un mismo sentimiento? ¿Y de qué orden es ese sentimiento? ¿Como pudor volcado hacia la conciencia de dignidad se expresa y asimila en términos del "velo que debe recubrir el sexo de la mujer", o como la conciencia de que si el sexo femenino debe ser velado de la visión del otro no es sino porque es la expresión corporal del orgullo del sujeto? Quizá en el eje de uno y otro extremo esté realmente la clave para entender el pudor.

En el pudor se expresa el cuerpo de la mujer como un lugar en el que se da la caída, en el que la crudeza de lo real se manifiesta. Y el pudor hace referencia al velamiento de ese lugar íntimo en que el sujeto se constituye, un lugar íntimo en el que se vive esa conciencia de la falta y

sobre la cual (sobre su velo) el sujeto defiende su orgullo. Y en cuanto eso, en cuanto orgullo de la falta, orgullo de la individuación, el pudor se puede extender más allá de esta primera apreciación, ligada al cuerpo, y asociada con la castración. Se puede extender como cuidado máximo, como prevención, como un respeto que asegura que no se va a ir más allá de cierto punto en el que empezaremos a sentir el vacío de la nada destruyendo todo valor, toda posibilidad de sentido.

Reinsertando el pudor

Difícil tarea la de reinsertar el sentimiento del pudor, precisamente por esa levedad que lo caracteriza: si se habla, si se explicita, el pudor se desvanece.



Difícil tarea porque se atenta contra el pudor allá donde el bien social se expresa. El pudor está lejos de lo que se considera hoy como valor socialmente positivo. Los dominios de la satisfacción de cualquier deseo, de un placer ilimitado, parecen estar reñidos con el pudor.

Tampoco los integrismos, que desde su defensa de una moralidad estricta se supone que estarían más indicados para permitir ese retorno al pudor, parecen tener la mejor solución para reintroducir este sentimiento. Juan Pablo II en su *Teología del cuerpo* defiende que sólo a través de la castidad se podría superar el pudor y librarnos de la vergüenza, alcanzando un estado previo al de la "caída".

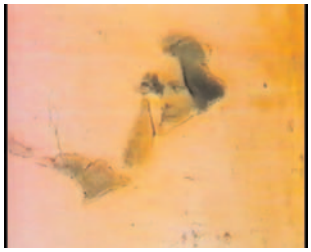
> La 'desnudez' significa el bien originario de la visión divina. Significa toda la sencillez y plenitud de la visión a través de la cual se manifiesta el valor 'puro' del cuerpo y del sexo. La situación que se indica de manera tan concisa y a la vez sugestiva de la revelación originaria del cuerpo, como resulta especialmente del Génesis 2, 25 ('Y estaban desnudos, el hombre y la mujer, pero no sentían vergüenza') no conoce la ruptura interior y contraposición entre lo que es espiritual y lo que es sensible, así como no conoce ruptura y contraposición entre lo que humanamente constituye la persona y lo que en el hombre determina el sexo: lo que es masculino y femenino.
>
> (JUAN PABLO II: *Génesis: La experiencia originaria del cuerpo*).

Esto es válido para los que quieren alcanzar un estado de bienaventuranza, un estado que logre trascender el hecho de la diferencia y la agitación y desasosiego que ésta produce, y lleguen a una extraña fusión mística para la que no todos pueden estar preparados. ¿Qué pasa entonces con aquellos incapaces para acceder a este nivel beatífico? El pudor, ¿sigue siendo algo ajeno, lejano, inservible al fin y al cabo, incluso desde

este marco que asegura un sistema de valores, en el que lo virtuoso, lo sagrado tienen tanta importancia?

¿Reivindicar entonces el pudor, para qué? Difícilmente se puede incluso defender la entidad del pudor, su posible validez, cuando el que debería ser uno de sus máximos valedores habla de su superación. Y sin importar que, según la religión católica, cuando la Bienaventuranza se instaló en la Tierra fue anunciada precisamente con el pudor de María, como se lee en el Evangelio según Lucas, arriba citado.

¿Reinsertar el pudor? Nada, a no ser la represión más tremenda, podría reintroducir el pudor de forma extendida y general. Y eso para lo único que serviría sería para imponer la mojigatería y la hipocresía. Reintroducir el pudor se constituye en una labor personal e íntima, basada en el respeto hacia el otro, en un reconocimiento a su singularidad y a su silencio. En una cruzada por la que cada uno de nosotros, de forma secreta y callada, deberíamos empeñarnos. Pero, ¿eso es posible? Y en caso de serlo, ¿es necesario? Esto es una cuestión que remite a otra: ¿el orgullo de ser humano es algo necesario? ¿Debemos seguir basando nuestro sistema de valores, y de definición personal, en la escala que da el respeto por el otro, en vez de considerar al otro como un objeto, y como tal, sometido a las leyes de economía que se dan en las transacciones entre objetos?



El pudor en la creación

Por último, citar brevemente otra forma de expresión del pudor, la del pudor en el texto. Cierto pudor que atraviesa el texto y que afecta tanto al autor como al lector. Por parte del lector, ese pudor señala la posibilidad de leer el texto, de asumir en el texto una capacidad de traer una palabra, y de atender a ello sin eclipsarlo, sin desmontarlo. En leer con cierta inocencia, en asumir que un texto nos puede sorprender y darle la posibilidad de ser escuchado.

Por parte del autor, el respeto hacia el mismo texto, hacia el lector, y que requiere cierta humildad del artista con respecto a sus capacidades de creación. Imponiendo así ciertos límites, quizá como los del rabino de Praga con su Golem, sobre cuya frente escribió la palabra EMET, "verdad" para animarlo, bastando borrar la primera letra, E, para que ahora con la palabra MET inscrita el Golem se derrumbara reducido a cenizas. No es la magia del cabalista la que creó al Golem, sino la palabra, y esa misma palabra, o el reverso de la palabra, independiente al fin y al cabo de la voluntad del creador, muestra que esa apariencia no es sino simple ceniza, porque el Único al que Le está reservado crear vida es Dios.

Un pudor que otorga a lo creado cierta autonomía con respecto a la voluntad del artista, que así se manifiesta como no omnipotente porque el acto creador no es sino delegación de otra voluntad, a la que el artista se somete en la misma medida que se someten los objetos creados por el artista.

¿Textos que puedan volver a sostener el pudor? Textos que fueran capaces de ser creídos por nosotros, textos que reconstruirían un sistema de valores que volvieran a tener sentido. Textos con el sabor de la inocencia, pero con el poso del conocimiento. Textos de nuevo míticos.

Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin

VICTORIA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

Farce and Parody in Charles Chaplin's Films

Abstract
Some literary critics identify comic farce, which has its origin in the Greek Ancient Comedy by Aristophanes, with the Dionysian principle, as well as comedy, the origin of which is traced in the Greek New Comedy, with the Apollonian principle, that is, the principium individuationes according to Nietzsche. With the revival of Comedy in the 16th century, in many theoretical works one often finds the metaphor "well constructed plot", in contrast to the supposedly anarchic and implausible farce or popular comedy. Farce, by means of parody, seeks drama text deconstruction, including comedy text deconstruction. The aforementioned historical dialectics was carried on in Hollywood with the celebrated burlesques and comedies of the American classic cinema. Chaplin's oeuvre exemplifies this well.

Key Words: Farce, parody, comedy, American classic comedy.

En los textos teóricos que abordan en el campo de la teoría literaria y cinematográfica el estudio de lo humorístico hallaremos con cierta frecuencia una dialéctica entre lo cómico y la comedia que en ocasiones se plantea en términos filosóficos y, siguiendo a Nietzsche[1], en términos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Se identifica de este modo la farsa cómica, cuyo origen está en la Vieja Comedia griega de Aristófanes, con el principio Dionisiaco; y la Comedia, cuyo origen está en la Nueva Comedia griega de Menandro, con lo Apolineo. Apolo, señala Nietzsche, es la divinización de la individuación:

> "... no conoce más que una sola ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites de la personalidad, la "medida" en el sentido helénico"[2].

Es asimismo la divinidad ética, disciplina del "conócete a ti mismo" que inauguró Sócrates. El descuido, la exageración, pertenecen al mundo bárbaro, anterior a la época apolínea, pero, señala Nietzsche:

> "!Y no obstante, Apolo no pudo vivir sin Dionisio¡"[3].

1 NIETZSCHE, Friedrich (1872): *El Origen de la Tragedia*, Espasa Calpe. Madrid (1975).

2 NIETZSCHE, Friedrich, *op.cit.*, p. 37.

3 NIETZSCHE, Friedrich, *op.cit.*, p. 37.

El origen de la farsa cómica lo encontramos, según varios autores, en la Vieja Comedia de Aristófanes en el S. V a.c. Los dramaturgos cómicos de la Atenas del siglo V a.c., señala Ralph M. Rosen[4], crearon un género que recogió diversas tradiciones literarias anteriores, como el yambo o poema de insultos, modo poético utilizado para la sátira. El insulto, la sátira, alcanza en la escena cómica una forma estilizada. Las peleas, los enfados, son uno de los motivos cómicos más antiguos, irritación que aguza el ingenio y que puede llegar a ser origen de formas verbales extremadamente complejas. Donde hallamos ya un primer elemento en común con el *slapstick* cinematográfico. En las películas de los 10 de Chaplin el recurso argumental que propicia las peleas burlescas es con frecuencia la farsa amorosa, coqueteos, celos, de forma similar al vaudeville. Estas peleas son representadas de un modo físico, y el juego formal se realiza con respecto a los movimientos en la escena, es el típico tropezón o cabriola.

4 ROSEN, Ralph M.: *Old Comedy and the Iambographic Tradition*, Scholars Press, Atlanta, Georgia (1988).

El enfado estimula la imaginación y hace fluir imágenes degradantes y grotescas de la persona, en ese momento, tal vez odiada, animalario que se refleja para William Paul[5] en la elección que hace Aristófanes de los títulos de sus obras: *La Ranas*, *Las Avispas*, *Los Pájaros*. Uno de los más bellos films de Charlot se titula, del mismo modo, *Vida de Perro* (1918).

5 PAUL, William: "Charles Chaplin and the Annals of Anality", VVAA: *Comedy/Cinema/Theory*, University of California Press (1991), p. 114.

Las obras de Aristófanes se caracterizan por su "animalidad", con su lenguaje sexual obsceno y bromas escatológicas y del mismo modo, señala William Paul, la obra de Chaplin y en general el burlesco americano se halla repleto de estas imágenes grotescas y vulgares. La imagen grotesca en la caricatura, la exageración e hipérbole de lo material, lo incongruente, son, no obstante, elementos característicos de lo cómico. El término grotesco aparece, tal y como nos lo explica Bajtin[6], en el S. XV cuando en unas excavaciones efectuadas en los subterráneos de las Termas de Tito en Roma se descubrió un tipo de pintura ornamental hasta entonces desconocida a la que se le denominó "grottesca", del italiano "grotta", gruta, que sorprendió por el juego de formas vegetales, animales y humanas que se confundían y se transformaban entre sí. La Comedia en la Grecia clásica se representaba, así como la Tragedia, en los festivales primaverales que se celebraban en honor a Dionisios. Según describe Victor Castellani[7] el ritual dionisiaco consistía en representaciones colectivas de animales y otras personificaciones, mediante máscaras y disfraces, con canciones y danzas marcadas por el humor ritual en honor del dios de la fertilidad, Dionisio; y la Vieja Comedia tiene su origen, así como la Tragedia, en estas representaciones. En ambos géneros el coro es heredero de los rituales dionisiacos, ditirambos, danzas y cantos en honor a Dionisios.

6 BAJTIN, Mijail (1965): *La Cultura popular en la Edad Media. El Contexto de François Rabelais.* Alianza Editorial, Madrid (1988) p. 35.

7 CASTELLANI, Victor: "Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome" VVAA: *Farse*, Cambridge University Press (1988), p. 53 y 54.

Cabe, reiteramos, la posibilidad de plantear la hipótesis de la existencia de una dialéctica particular en la historia teatral y literaria occidental, no sólo entre tragedia y comedia, sino también entre cómico y comedia. Según Gregory Dobrov[8] en la obra cómica de Aristófanes predomina el elemento dionisiaco frente al logos o mitos y será por ello un texto inestable que sufrirá pronto una transformación hacia la Media y Nueva Comedia. Encontramos en la Nueva Comedia el origen de la comedia romántica y barroca que fue transmitida al Renacimiento a través de la obra de autores romanos como Plauto y Terencio (siglo II a.c.) pero sufriendo una transformación en la obra de Plauto quien, según señala Victor Castellani[9], tomó materiales de la Nueva Comedia y los adaptó al ambiente romano siendo metamorforseada la comedia de nuevo en farsa. Así, dice Victor Castellani[10], se produce una desestructuración en Plauto (interesado sobre todo en la diversión) del texto cuidadosamente construido de la Nueva Comedia. Esta misma relación entre Farsa y Comedia se produce años más tarde en la *Comedia dell'Arte* italiana respecto a la Comedia de Calderón, entendiendo "Comedia" en el sentido que tuvo en el siglo de Oro, no como obra de carácter humorístico, sino en el más general de obra dramática, siendo en el siglo XVII y XVIII objeto de múltiples adaptaciones, señala Nancy L D'Antuono[11], por parte de la *Comedia dell'Arte*. La Farsa inglesa del XIX, según Jim Davis[12], derivó también de obras del S. XVIII y del declive de la comedia en cinco actos; a menudo se representaba después de melodramas y actuaba como inversión de las obras más heroicas que habían precedido. Recogió de forma esquemática argumentos tanto de la comedia como del melodrama al cual seguía en las representaciones y previsiblemente parodiaba. El éxito de la farsa radicaba sobre todo en la interpretación del personaje, antes que en el argumento. De tal modo que el público comenzó a confundir los personajes que veía en escena con el actor que los interpretaba, a semejanza del burlesco americano.

Parece plantearse, por tanto, la relación entre cómico, farsa y comedia en términos de parodia. Esta parodia es protagonizada por personajes con características infantiles. El universo cómico ha ido asociado siempre a lo popular, de ahí el recurso al siervo y a lo infantil en farsas y comedias, apareciendo sin embargo no necesariamente en contradicción, sino casi siempre en dialéctica, con el mundo idealista que se supone compete a las clases elevadas de la sociedad, o al menos así se representa en los textos. Recordemos en este sentido la figura del gracioso en la Comedia del Siglo de Oro. Y cómo no, en el año de *El Quijote*, a Sancho.

Hablando del personaje cómico y de lo infantil en lo cómico, a través de la obra de Freud[13] y como nos señala Jesús González Requena[14], nos

8 DOBROV, Gregory: "The pawn of farce: Aristophanes", *Farse.* op. cit., p.28.

9 CASTELLANI, Victor: "Plautus versus komoidia: Popular farce at Rome", *Farse*, op. cit., p. 53

10 CASTELLANI, Victor, *op. cit.*, p. 61.

11 D'ANTUONO, Nancy L.: "Calderón a la italiana: El hijo del sol, Faetón en la corte Virreinal de Nápoles en 1685" *El texto puesto en escena. Estudios sobre la Comedia del Siglo de Oro. En honor a Everett W. Hesse.* Támesis, London (2000) op. cit., p. 22 y 23.

12 DAVIS, Jim: "His Own triumphantly comic self: self and self-consciousness in nineteenth century English Farce", *Farse*, op. cit., p. 115.

13 FREUD, Sigmund (1905): *El Chiste y su relación con lo Inconsciente*. Alianza Editorial, Madrid (1990).

14 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Cómico, Parodia, Comedia: Los géneros de la risa", VVAA: *La Comedia en el Cine Español,* Dicrefilm (1986).

iremos aproximando a un estudio más concreto del burlesco americano y de la obra de Chaplin. Según señala Freud algo nos resulta cómico al compararlo (en sus movimientos, formas, expresiones) con nuestro yo adulto. Cabría decir, por tanto, que la percepción de lo cómico resulta placentera porque nos libera del gasto intelectual de tipo abstracto, lógico, que se requiere en otro tipo de textos. Y nos presenta por ello Freud como contrapuesto a lo cómico lo racional en una extraña comparación con la máquina. La máquina demuestra para Freud que la racionalidad humana persigue, al contrario de lo cómico, una minoración del gasto de movimientos y un aumento del gasto intelectual. No es posible ignorar este argumento de Freud si tenemos en cuenta las numerosas ocasiones en las cuales lo cómico, y por supuesto Charlot, ha hecho parodia de la misma máquina, por ejemplo en la célebre *Tiempos Modernos*, 1935.

Para Freud y Bergson[15], caricatura, parodia e imitación, sirven muy a menudo de burla dirigida contra personas investidas de autoridad, aquellas que en general mejor representan la rigidez y exigencias que supone para el individuo el orden social: maestros, religiosos, policías, políticos y demás profesiones prestigiosas que utilizan un lenguaje difícil y, en apariencia, sectario. Frente a ellos el payaso, el bufón, representa al niño, quien se disfraza y emula a sus adultos y nos libera en la inconsecuencia e ingenuidad de las restricciones de lo social, de lo lógico y lo racional. Señalemos de nuevo cómo lo cómico permanece en un universo infantil donde la identificación es imitación, alienación, pero también juego, fantasía. Puede decirse que la farsa actúa mediante un proceso de deconstrucción de los efectos de sentido del discurso, por ejemplo los efectos de identificación emotivos en el drama. La irrealización y extrañamiento frente al universo cómico impide la identificación con el personaje en términos de compasión y dolor, señala Jesús González Requena[16], y construye una tercera vía para la participación emotiva del espectador en los textos: la risa.

15 BERGSON, Henry (1900): *La Risa*, Orbis, Barcelona (1986).

16 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *op.cit.*, p.25 y 26.

Señala de este modo Jesús González Requena[17]:

> "Siguiendo esta misma vía podríamos definir el relato cómico como uno caracterizado por un universo ficcional híbrido que fuera el producto del entrecruzamiento de dos universos de referencia autónomos y mutuamente excluyentes"

17 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *op.cit.*, p. 27.

Nos resulta por ello cómico tanto el adulto con características infantiles, como el niño con comportamiento adulto. Recordemos en este sentido la película *El Chico* (1921), de Chaplin. Señalemos, sin embargo, cómo en la obra de Chaplin, especialmente en esta película, se produce una bella combinación de elementos cómicos y melodramáticos, y la empatía con ambos personajes se nos muestra evidente.

Como vimos en la farsa inglesa del XIX, actor y personaje, Chaplin y Charlot, se nos confunden. En la creación del personaje de Charlot puede decirse que confluye la propia experiencia, la niñez de Chaplin y la tradición cómica occidental de la que hemos hablado. El Chaplin de la *Essanay*, nos dice Jean Mitry[18], aún muestra la influencia de Mack Senett sin abandonar del todo la farsa burlesca, la caricatura de personajes estereotipados que se repiten de film a film con un maquillaje exagerado, barbas y cejas pobladas y postizas. Pero Chaplin en esta serie de films, señala, desarrolla ya el mimo drama, el juego con los objetos y la pantomima rítmica semejante a un ballet. Belleza que se combina, no obstante, con elementos extremadamente grotescos y sórdidos. En la época de los largometrajes de los 20 se desarrolla la dimensión dramática de Chaplin; así tenemos ciertos films de finales de los 10 y de los años 20: *Vida de Perro*, *El Chico*, *La Quimera del Oro*, *El Circo* y, finalmente, *Luces de la Ciudad*.

18 MITRY, Jean: *Tout Chaplin. L'Ouvre Complète Présentée par le Texte et par L'Image*. Atlas, Paris (1987) p. 49.

Respecto a la existencia de una poética cómica propia chaplinesca, habrá que mencionar su concepción del gag y lo cómico a la que dedicó su estudio sobre Charles Chaplin André Bazin[19]; habla Bazin del peculiar universo cómico de Chaplin que se manifiesta en la relación de Charlot con los objetos en el gag, su despiste, que le conduce a la mecanización y, al mismo tiempo, al rechazo de lo racional. Esta dialéctica, lucha del cómico con lo racional, es una de las constantes de muchos gags de Chaplin. Es común a ellos el interés por la deconstrucción de este universo racional de la máquina, en realidad del propio pensamiento racional o científico, a través de su burla o parodia. Muestran los mecanismos en los gags de Chaplin un movimiento de carácter geométrico, sin fin narrativo. En *Charlot a la una de la madrugada*, 1916, la misma máquina, representada en un gran péndulo de reloj de pared, parece tener voluntad propia y no hace sino seguir su propia lógica, hablar por sí sola, obcecada y ciega, así como el resto de los muebles de la casa. Yo creo que esta serie de gags cómicos con las máquinas nos enseñan en qué se convierte la lógica y el discurso vacío de función y sentido, es decir, deconstruído: una máquina desconectada de la función para la cual fue concebida es la imagen de la locura, se convierte en imagen de repetición pulsional, que puede resultar cómica, pero a la vez cruel. En la máquina no existe sino lo cíclico y lo pendular, frente al tiempo experiencial del sujeto, y por ello en este gag el reloj literalmente impide avanzar al personaje.

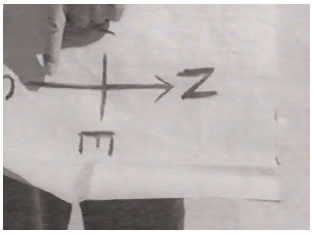
19 BAZIN, Andre: *Charles Chaplin*, Fernando Torres, Valencia (1974).

Al final de los 20, ya en su madurez, Chaplin realiza una bella película *El Circo*, 1928. Al principio del film aparece Charlot en las inmediaciones del circo. Perseguido junto a un ladrón por la policía, involuntariamente implicado en el robo de una cartera, entra en la atracción circense y lo primero que encuentra en ella es una cinta mecánica que parece

reproducir automáticamente la carrera de la secuencia anterior, donde ambos personajes corren pero no avanzan en campo por el efecto del travelling de retroceso. Se encuentra Charlot en la sala de una atracción circense con multitud de espejos en los que aparece su imagen reproducida desde múltiples puntos de vista. Parecemos asistir a una desintegración de la visión, ruptura al mismo tiempo de la individualidad. Y en este caso se representa un extremo y literal extrañamiento del personaje, convertido en pura imagen, puro objeto visual, que como tal puede fragmentarse; rota la imagen, se nos muestra irreal y enigmático este universo de la feria, del circo.

Siendo descubierto, prosigue la persecución, y Charlot entra en la carpa del circo, donde asistimos a otro mecanismo escenográfico, un gran tambor circular en movimiento sobre el que corren los payasos, cuya fuerza centrífuga los arroja al exterior. Allí se suben Charlot y detrás de él el policía, corriendo en círculos, en una carrera sin dirección ni sentido, donde se invierten los términos, y ahora es Charlot quien persigue al policía. Escapamos a cierta sensación de vértigo, reconstruimos, volvemos al contacto con la realidad, creo, a través de la risa.

Finalmente, entre las secuencias elegidas hablaremos de *La Quimera del Oro*, 1925. En una imagen claramente de ficción que muestra un decorado artificial, vemos a Charlot paseando por un estrecho camino en las montañas nevadas, al borde de un acantilado, seguido de un oso. Después de bajar por la montaña y resbalar en la nieve, Charlot se incorpora y se apoya, en uno de sus gestos habituales, en su bastón flexible, el cual se hunde y por ello cae. Charlot está desorientado en la nieve, un gran universo blanco sin referencias, sin huella humana; coge un simple mapa, un único signo simple, esencial, para guiarse, donde sólo aparecen las cuatro coordenadas espaciales: Norte, Sur, Este, Oeste, una articulación simbólica básica del espacio, en una cruz trazada en el también blanco papel.



Pero empieza a girar alrededor del mapa, dándole de este modo la vuelta, y arbitrariamente elige un norte, una dirección cualquiera, que le conduce a un lugar donde se halla un cartel en memoria de alguien que allí se perdió y murió. Charlot es aquí un hombre despistado, en el sentido más literal de la palabra. Ignora la norma, el signo, el cual se muestra arbitrario y pierde todo lazo con el mundo real sirviendo así a su misma parodia en el gag. Señalar cómo el argumento del film girará en torno a este tema: hallar, encontrar en lo real, un lugar, un sitio en algún momento localizado en un mapa mediante un signo que se ha perdido, se ha olvidado: la montaña con la mina de oro, lugar de fortuna tal vez

en inversión al anterior, lugar de muerte. Y por tanto, de la dialéctica entre el signo y lo real es de lo que creo se nos habla en este célebre film cómico de Charlot.

Planteo lo cómico por tanto como un lugar, un texto, para la construcción del sujeto. Pero se hace evidente, al mismo tiempo, una clara contradicción, ya que en lo cómico se produce, del mismo modo, una deconstrucción formal y estructural de los discursos parodiados.

Se trata por ello de preguntarse cómo desde el "sin sentido" lo cómico, la risa, hacen surgir el sentido.

Chema Rodríguez

Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en *Honest to God*

José Moya Santoyo

Deconstruction and reconstruction of the idea of God in *Honest to God*

Abstract
The text we analyze is a clear attempt of language deconstruction. The ideas set firmly in the human mind on God are not adapted, belong to the past and should be rejected. Now it is time to reconstruct a new building able to answer the demands of a more scientific conception agreed with modern thought. Robinson begins by addressing the paradigm of God as "out there" or somehow "above" the universe. He rightly points out how this concept of God tends to remain part of our mental furniture even though we no longer think of reality in these terms. Robinson seizes upon the metaphor of God as the "ground of our being", a non-traditional image elaborated by Tillich. As a metaphor it is no longer one of separation and distance but of solidity and depth. Robinson wants to abolish "supranaturalism" in favour of "naturalism" because the latter "identifies God with that giving meaning and direction to nature".

Key words: Deconstruction, reconstruction, God, language.

Introducción

El deconstruccionismo intenta mostrar, mediante el análisis de los numerosos estratos semánticos que operan en el lenguaje, que es imposible otorgar un sentido único a un texto. Ningún pensamiento o concepto se puede transmitir en forma "pura" y unívoca, por lo que, en consecuencia, son posibles muchas interpretaciones legítimas.

El análisis de un texto mediante la técnica del deconstruccionismo establece una correspondencia muy laxa entre el signo y su significado, entre la palabra y el mundo.

Significado de la palabra Yahveh

La Torah prohibió hacer imágenes de Dios, por eso los hebreos y los iconoclastas evitan toda representación material de Dios. Dios es espíritu

y como tal no puede ser representado. Sin embargo, el hombre se encuentra con un dilema insoluble. Por una parte, podría utilizar la palabra Yahveh sin referencia alguna a un objeto o persona, sería el puro uso de una palabra sin referente más allá de la misma palabra. Pero el hombre, por su misma estructura de pensamiento, tiene intencionalidad. La intencionalidad es fundamental tanto en la fenomenología de Husserl como en la de Brentano. Según la interpretación de Husserl, la intencionalidad constituye la esencia de los actos psíquicos: "En la percepción algo es percibido, en la representación imaginativa algo es representado imaginativamente, en el enunciado algo es enunciado, en el amor algo es amado, en el odio algo es odiado, en el apetito algo es apetecido, etc., etc." (I.L., §10; Hna XIX/1, S. 380). Por eso, cuando pronunciamos la palabra Yahveh necesariamente se provoca una reacción intencional que va más allá de la pura palabra.

Aquí se plantea también el problema del pensamiento sin imágenes propuesto por la Escuela de Wurzburgo. Lo que se le pide a los hebreos es ¿no hacer imágenes materiales de Dios (ídolos) o no tener imágenes mentales de Dios?

Los hebreos lo entendieron como la prohibición de hacer ídolos, es decir, imágenes materiales de Dios. Sin embargo, tanto las imágenes materiales como las mentales tienen riesgos parecidos.

Una imagen material tiene el peligro de convertir el signo en significado, y acabar por decir lo mismo que los hebreos ante el becerro de oro: "este es tu Dios, Israel, el que te ha sacado de la tierra de Egipto" (Ex. 32, 4); lo que conduce a la aberración de pensar que un objeto material, un becerro de oro, ha hecho la gran proeza de sacar a un pueblo de la esclavitud.

Las imágenes mentales tienen intencionalidad, lo que significa colocar el objeto fuera de la propia conciencia, el objeto representado está fuera del sujeto. Para Brentano, todo acto cuenta con una intención, esto es, una relación con el objeto que "no existe intencionalmente" en el acto. Los actos mentales dependen del contenido y siempre se refieren a algo exterior a ellos (Brentano, F. *Psychologie vom empirischen Standpunkte*, 3 Bände, 1874 und 1924-28).

El problema de las imágenes mentales es que al concebir la imagen de Dios a través de la palabra, el Logos no se puede identificar con la divinidad. S. Juan afirmó que el Logos era Dios, pero no que Dios es Logos. El signo no posee la plenitud significante. Por eso, el hombre puede jugar

con los significados, consciente de que sólo es un juego, una aporía infranqueable, sin que exista encuentro posible entre ellos. Debido a esta falta de coincidencia, el hombre buscará diversos referentes que abarquen el concepto de Dios y lo abordarán desde distintos frentes, aunque Dios es inabarcable por naturaleza.

La deconstrucción purifica constantemente las imágenes mentales intencionales. La labor del deconstruccionismo, por tanto, es derribar de su pedestal las imágenes falsas de Dios, los ídolos que se han instalado en la conciencia del hombre.

La deconstrucción del concepto de Dios en el Obispo anglicano Robinson

John A. T. Robinson (1919-1983) fue un especialista bíblico del Nuevo Testamento y Obispo de la Iglesia Anglicana. Mientras se recuperaba de una enfermedad que le tuvo en cama durante tres meses escribió *Honest to God* (*Honesto para con Dios*). Esta obra apareció publicada en Londres en Marzo de 1963 con una modesta tirada de 3000 ejemplares. El libro tuvo un enorme impacto y se tradujo a casi todas las lenguas europeas. De esta obra se llegaron a publicar más de un millón de ejemplares.

Posiblemente este trabajo fue hijo de su tiempo. En él se cuestionaban tradiciones, se ponía en un brete la ortodoxia y se desafiaban las normas de comportamiento. Con esta obra comenzó un movimiento denominado 'La muerte de Dios'. Este movimiento intentaba reinterpretar las doctrinas fundamentales del Cristianismo y mostrar una imagen de Dios más en consonancia con el pensamiento científico de una etapa secular de la historia. El Dios que le habían transmitido a Robinson, afirma él, era simplemente un Dios ininteligible.

Honesto para con Dios

Honest to God es la obra en la que Robinson expone de una manera clara su decisión de cambiar los viejos conceptos heredados sobre Dios por otros que están, en su opinión, más en concordancia con el pensamiento actual.

Kant proclamó una revolución copernicana respecto a la teoría del conocimiento, al señalar acertadamente que todo nuestro conocer se realiza desde una posición determinada, la posición en la que está el sujeto.

Por tanto, debe explicar lo que sucede fuera de él en el mundo de los 'noumenos'desde su situación. También Robinson piensa que él está en condiciones de afirmar que se ha producido una auténtica revolución copernicana: "No obstante, por esta misma razón, puedo hallarme en la mejor situación para convencer al hombre corriente (que acepta sin excesiva dificultad las mismas cosas que yo acepto) que estamos realmente llamados a operar una "revolución copernicana" (Robinson, 1967, p. 54).

El Dios que habita arriba en el cielo

¿De qué revolución copernicana se trata? Robinson hace referencia a una auténtica revolución copernicana en sentido estricto, ya que la concepción que la Biblia tiene del mundo es anterior a Copérnico.

En la Biblia se considera el mundo en tres dimensiones o capas superpuestas: en la parte superior está el cielo, en la capa intermedia la tierra, y en las profundidades está el infierno (hay que anotar que *inferis*, infierno, no significa más que el lugar que está en la parte más baja). Pero esta concepción del universo ha quedado obsoleta, de modo que ya no se puede seguir hablando de **arriba** o **abajo** respecto a la tierra.

Sin embargo, esta concepción es importante en la mentalidad de los autores bíblicos. Dios está en lo alto, el cielo es su trono y la tierra, escabel de sus pies. Dios no puede habitar donde habitan los hombres, porque un ser soberano tiene que tener su trono por encima de las nubes, mucho más elevado que todas las alturas que puedan alcanzar los humanos.

En el Nuevo Testamento también parece natural que Dios habite arriba en el cielo y que Jesús de Nazaret, una vez resucitado de entre los muertos, suba al cielo a tomar posesión de su reino. Así lo vio Esteban: "Estoy viendo los cielos abiertos y al Hijo del hombre que está en pie a la diestra de Dios" (Hch. 7, 56).

El dios trascendente

Una vez que los cristianos comprendieron que la localización de Dios *arriba* no era científica, insistieron en colocar a Dios *fuera*. Dios no es inmanente ni a este mundo ni al hombre. Dios es el completamente otro, el absolutamente distinto del ser humano y, por tanto, debe estar fuera.

La primera afirmación del credo de la iglesia católica es que Dios es creador. *Todo fue creado por Dios*. Por consiguiente, antes de la creación no existía nada, excepto Dios. Se trata de un **Dios trascendente**, que creó todas las cosas con su omnipotencia, y sin estar condicionado por ninguna necesidad, con un acto absolutamente libre y gratuito, dictado sólo por el amor. Pero porque es el Creador soberano y libre, causa primera de todo lo que existe, está presente en lo más íntimo de sus criaturas: "En él vivimos, nos movemos y existimos" (Hch 17, 28). Según las palabras de S. Agustín, Dios es "superior summo meo et interior intimo meo" ("Dios está por encima de lo más alto que hay en mí y está en lo más hondo de mi intimidad", conf. 3, 6, 11).

Estamos habituados a pensar en Dios como un ser espiritual, distinto de lo material, personal y sobrenatural, que no está sometido a las leyes de la naturaleza. Robinson cita a R. W. Hepburn, quien afirma: "Hablar de trascendencia al pensar en Dios como un ser personal, totalmente distinto del hombre y que vive en majestad –este lenguaje, en último análisis, podría perfectamente volverse de pronto pura insensatez. Pero, no obstante, renunciar al mismo nos da la impresión que nos sitúa de golpe completamente fuera del cristianismo" (Hepburn, R. W. (1958) *Cristianity and paradox* . London, Watts).

De la concepción filosófica de Dios como ser trascendente se ha pasado a la concepción vulgar de Dios como un venerable anciano de barba blanca, bonachón, y muy poderoso, que está sentado en su trono del cielo. La amayoría de las imágenes de Dios Padre así lo representan.

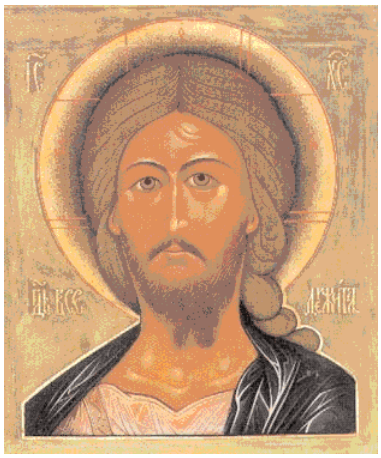
Robinson hace referencia a una imagen bastante frecuente entre personas de cierta edad y que no han recibido una educación avanzada: "Aquí Dios es el Ser supremo, el gran Arquitecto, que existe en algún lugar afuera y más allá del mundo –como una tía rica en Australia-, que un buen día lo puso en marcha, que periódicamente interviene en su curso, y que suele evidenciar el benevolente interés que siente por él". (Robinson, 1967, p. 61)

Contexto epistemológico de *Honest to God*

a) Eliminar las imágenes fuera de nosotros

Robinson apoya su revolución copenicana en tres pilares fundamentales: Rudolf Bultmann, Dietrich Bonhoeffer y Paul Tillich. Bultmann

estaba preocupado por la credibilidad del mensaje evangélico. Su teoría se basó en la filosofía de Heidegger para manifestar *de forma existencial* los testimonios del Nuevo Testamento. Al mensaje evangélico se llega mediante una nueva comprensión de sí mismo a la que se puede acceder acogiendo, mediante una decisión *existencial*, la Palabra definitiva (*escatológica*), de la que Jesús de Nazaret fue transmisor. El hombre, liberado del amor a lo visible y de la preocupación por sí mismo, captado por la viva interpelación del Evangelio (*kerigma*), se abre al amor y al futuro. Pero, para poder creer y dar este paso, es preciso comprender. De ahí que la tarea del teólogo bíblico sea liberar el núcleo irreductible del Evangelio del lenguaje cultural que lo hace inadmisible para el hombre de hoy. *Desmitologizar*, pues, es la condición previa indispensable para poder evangelizar. Esta idea radical se expresó en una serie de obras como *Jesús* (1926), *Teología del Nuevo Testamento* (1948-1953), *Creer y comprender* (1933-1965) y *El Evangelio de Juan* (1941).



Así, pues, si el evangelio contiene mitos, es indispensable traducir esos mitos a un lenguaje inteligible en la actualidad. Con esto conseguimos dos cosas: a) hacer comprensible el evangelio y b) descubrir el núcleo esencial oculto tras los mitos.

La primera revolución copernicana, por tanto, consiste en comprender que los símbolos son sólo símbolos, que las metáforas sólo actúan como orientación en un camino tenebroso, y que lo realmente importante es el núcleo al que apuntan, es decir, el significado profundo, oculto por el objeto simbólico. Como decía Nietzsche: "hay que darse prisa por destruir".

b) Eliminar las imágenes de dentro de nosotros

Robinson basa su argumentación a favor de una religión sin Dios en los escritos desde la cárcel de Dietrich Bonhoeffer. En el desarrollo de su pensamiento intenta eliminar las imágenes mentales que cada uno de nosotros tiene dentro de sí sobre Dios, porque la auténtica religión se da en Dios sin Dios.

Esto nos recuerda las esencias eidéticas propuestas por Husserl: Las esencias son de dos tipos, las **eidéticas** *formales* (propias de la lógica), que son esencias 'vacías' y las **eidéticas** *materiales* que, aun poseyendo contenido, se ocupan de las verdaderas esencias, aunque desprovistas de referencias materiales, es la pura forma que se nos da intuitivamente.

En este sentido, la religión sin Dios, que propone Bonhoeffer, tiene una clara influencia de la fenomenología de Husserl.

Bonhoeffer aboga por una comprensión no religiosa de Dios. El Dios de la religión es un *deus ex machina*. Este dios tapa-agujeros está ahí para proporcionarnos explicaciones para todo aquello para lo que la ciencia aún no tiene respuestas. Este dios ha ido perdiendo terreno a medida que la ciencia ha ido extendiendo su dominio a campos cada vez más amplios.

Las personas con una mentalidad infantil explican la mayoría de las cosas a través de un ser todopoderoso que interviene en el mundo, mientras que las personas adultas son capaces de dar explicaciones científicas a lo que en tiempos pasados era un misterio. Por ejemplo, los griegos interpretaban el rayo como un instrumento en manos de Zeus para castigar y para defenderse de sus enemigos. Hoy nadie intentará dar este tipo de explicaciones mitológicas porque la ciencia actual es capaz de dar una respuesta científica de su formación y de su naturaleza eléctrica.

La propuesta de Bonhoeffer es que deberíamos ser lo bastante atrevidos para descartar el *a priori* religioso. Debemos vivir en el mundo *etsi deus non daretur* (como si Dios no existiera). El Dios que está con nosotros es el Dios que nos abandona: "El Dios que nos deja vivir en el mundo, sin la hipótesis de trabajo de Dios, es el mismo Dios ante el cual nos hallamos constantemente. Ante Dios y con Dios, vivimos sin Dios. Dios, clavado en la cruz, permite que lo echen del mundo. Dios es impotente y débil en el mundo, y sólo así está Dios con nosotros y nos ayuda..." (Bonhoeffer, 2003, p. 164).

Creer en el Dios que nos abandona pero se queda en la pura intuición eidética es la única posibilidad de seguir siendo religiosos en un mundo adulto. Es necesario, por tanto, despojarse de todos los adornos para quedarse en la pura esencia del Dios que nos deja ser nosotros mismos en medio de nuestro mundo. Ni el mundo ni nosotros necesita ya un Dios que solucione nuestros problemas. La adultez a la que aspiramos exige que nos libremos de la tutela de Dios. Por eso, cuando Dios no se hace presente, es cuando más presente está.

La eliminación de las imágenes mentales de Dios, para quedarnos con la pura esencia eidética de Dios, es la purificación exigida para eliminar los ídolos mentales, las falsas imágenes de Dios.

Reconstrucción de la idea de Dios

Las soluciones aportadas por Bonhoeffer deberían bastar a Robinson para establecer la reconstrucción de la idea de Dios. Sin embargo, se siente más identificado con el concepto que desarrolla Paul Tillich.

Una de las intenciones fundamentales de Tillich era explicar cómo hay que entender a Dios. Dios no es un ser que vive entre otros seres vivientes, Dios es el que vive por sí mismo, y ésta es la única afirmación que podemos hacer de Dios.

¿Cómo se relaciona Dios con el resto de los seres? Dios no vive fuera de este mundo ni vive en las alturas, sino en la profundidad, Él es el fundamento de todo ser, el fundamento de la estructura del ser:

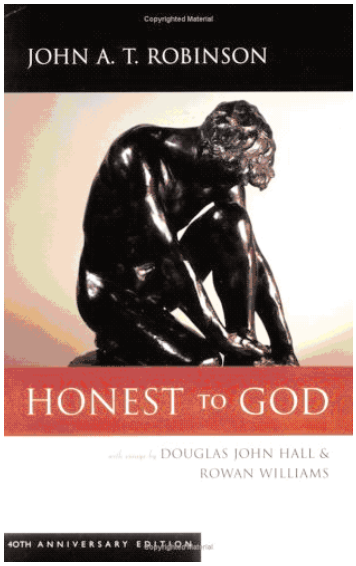
> "*Profundo*, aplicado a lo espiritual, tiene dos acepciones, o significa lo opuesto a *superficial* o indica lo contrario de *alto*. La verdad es profunda y no superficial; el sufrimiento es profundidad y no altura. Ambas, la luz de la verdad y la oscuridad del sufrimiento, son profundas. Existe una profundidad en Dios, y existe otra profundidad desde la cual el salmista clama hacia Dios." (Tillich, 1955)

El ser humano puede vivir en la superficialidad, en lo puramente aparente, en lo banal o puede vivir profundamente el sentido de su propia existencia. Vivir existencialmente en profundidad significa tomarse en serio su propia vida, vivir apasionadamente cada instante, ser auténtico y responsable de su existencia.

> "El nombre de esta profundidad infinita e inagotable y el fondo de todo ser es *Dios*. Esta profundidad es lo que significa la palabra Dios. Y si esta palabra carece de suficiente significación para vosotros, traducidla y hablad entonces de las profundidades de vuestra vida, de la fuente de vuestro ser, de vuestro interés último, de lo que os tomáis seriamente sin reserva alguna. Para lograrlo, quizá tendréis que olvidar todo lo que de tradicional hayáis aprendido acerca de Dios, quizá incluso esta misma palabra. Pero si sabéis que Dios significa profundidad, ya sabéis mucho acerca de Él. Entonces ya no podréis llamaros ateos o no creyentes. Porque ya no os será posible pensar o decir: la vida carece de profundidad, la vida es superficial, el ser mismo no es sino superficie. Si pudierais decir esto con absoluta seriedad, seríais ateos; no siendo así, no lo sois. Quien sabe algo acerca de la profundidad, sabe algo acerca de Dios" (Tillich, 1955).
>
> "Ser religioso, significa preguntar apasionadamente por el sentido de nuestra vida y estar abierto a una respuesta, aun cuando ella nos haga vacilar profundamente. Una concepción de este tipo hace de la religión algo universalmente humano, si bien se aparta de lo que de ordinario se entiende por religión. La verdadera esen-

cia de la religión es el ser mismo del hombre, en cuanto se pone en juego el sentido de su vida y de la existencia en general" (Paul Tillich, 1970)

La reconstrucción de Dios en *Honest to God*



Robinson comienza afirmando rotundamente la existencia de Dios porque Dios, por definición, es la realidad última. Y nadie puede peguntarse si existe la realidad última. Sólo podemos preguntar cómo es la realidad última. Por tanto, la cuestión teológica fundamental no consiste en establecer la 'existencia' de Dios como una entidad separada sino en ahondar en lo que Tillich llama 'el fundamento de nuestro ser'.

Con palabras de Tillich: La frase *deus sive natura* (Dios es indistinguible de la naturaleza) utilizada por Scoto y Spinoza, no afirma que Dios sea idéntico a la naturaleza, sino que se identifica con la *natura naturans*, la naturaleza creativa, el fundamento creativo de todos los objetos naturales.

Dios no es un ser sino 'el que es por sí mismo' o 'el fundamento del ser' Niega que Dios exista y afirma por el contrario que Dios es, señalando que existir significa quedarse fuera del fundamento de la existencia como un ser separado. Las cosas, como piedras, estrellas, gente y lo demás, existen porque son cosas separadas. Dios no existe en este sentido; sino que Dios es. Tillich está en contra del dios teológico (teísmo supranatural) como una mala teología. Esta visión de Dios es errónea porque considera a Dios como un ser más. Pero Dios no es parte de la realidad sino la 'realidad última'. Por tanto, si alguien piensa que Dios es parte de la realidad es un ateo. Así pues, Dios es 'el Dios por encima de Dios', el Dios que queda cuando desaparece el Dios supranatural de los teístas.

Unificación en el amor del concepto de Dios y ética

Cuando Robinson se pregunta ¿Dónde podemos encontrar lo más genuinamente humano, lo que podríamos considerar el fundamento de nuestro ser? Responde que en el amor. Lo más específico de cualquier cristiano es afirmar que la definición última de esta realidad, de la que nadie podrá separarnos, porque es el auténtico fundamento de nuestro ser, es el amor de Dios en Cristo Jesús Señor nuestro (p. 49). Decir que Dios es amor es afirmar la supremacía de las relaciones personales.

Robinson está de acuerdo con Julian Huxley (1957) en que hay que rechazar el marco supranaturalista, pero no puede aceptar su humanismo evolutivo, y expresa su rechazo de esta idea al distinguir entre 'Dios es amor' y 'el amor es Dios'. Para los humanistas, creer en una 'religión del amor' es afirmar la convicción de que el amor debe ser la última palabra sobre la vida.

Piensa Robinson, que si aceptamos la afirmación 'el amor es Dios' estaríamos empobreciendo la genuina intención del autor del cuarto evangelio. Por el contrario, al aceptar que Dios es amor, estamos afirmando nuestra convicción de que el amor humano no se proyecta para formar en el infinito la idea de Dios, sino que lo fundamental del amor procede del hecho de que en nuestra relación amorosa, como en ninguna otra, se revela el fondo divino de nuestro ser. El que entra en la contemplación del profundo significado del amor descubre que la verdad final y la realidad más profunda es amor. Dios y amor se funden a través de la profundidad de nuestro existir como seres humanos.

Dios en un mundo secular

El problema fundamental con el que se encuentra el hombre actual es que su fe en la ciencia ha hecho que su vida sea trivial y superficial. El hombre moderno vive instalado en la laicidad y en la provisionalidad. Nada perdura, todo tiene fecha de caducidad, todo cambia demasiado deprisa y no nos da tiempo a detenernos serenamente a analizarlo. Hemos excluido, como decía Tillich, el sentido del misterio insondable de la vida, la comprensión de la significación última de la existencia y el poder invencible de una dedicación incondicional. Con los cambios tan acelerados no tenemos tiempo de encontrarnos a nosotros mismos y lo más fundante de nuestra existencia. Estamos neurotizados y narcotizados por la gran presión de imágenes que llegan a nuestros sentidos. Nos sucede como a los autistas, que no tenemos tiempo de organizar y estructurar nuestras percepciones, lo que provoca una profunda desorganización de nuestro yo.

Pero, como afirma Tillich, no podemos prescindir de lo más humano, la profundidad de nuestro ser. Si intentamos eliminarlo, surge de nuevo en imágenes demoníacas. En la senectud de nuestro mundo secular hemos contemplado el misterio del mal a una profundidad mayor que la alcanzada por la mayor parte de las generaciones anteriores, y estamos sintiendo hasta la muerte la enfermedad de nuestra época.

Por tanto, es imprescindible que le encontremos sentido a nuestra vida y a nuestra actividad, que descubramos la serenidad del espíritu y la profundidad de nuestra existencia. La forma única de darle profundidad a nuestras experiencias es a través del amor. De esta manera recuperamos a Dios pero sin Dios, recuperamos al Dios que nos respeta como personas adultas y maduras y se retira prudentemente para dejarnos a nosotros tomar nuestras propias decisiones. Su ausencia hace posible que nosotros maduremos y que su presencia sea cada vez más fuerte.

Algunas reflexiones sobre la deconstrucción de Dios y su reconstrucción

En primer lugar tenemos que decir que es loable el intento de Robinson de desmontar el tinglado obsoleto sobre el que estaba entronizada la figura de Dios.

También es importante que la concepción que sustituyó al localizacionismo, el Dios trascendente, el Dios fuera, se desmontara de manera definitiva. Como dice Zubiri: "las cosas reales, sin ser Dios, ni un momento de Dios son, sin embargo, reales "en" Dios; es decir, su realidad es Dios ad extra. Por eso, decir que Dios es trascendente no significa que Dios es trascendente "a" las cosas, sino que Dios es trascendente "en" las cosas". También S. Agustín había afirmado la inmanencia de Dios en el hombre cuando afirmaba que Dios es *"intimius intimo meo"* (más íntimo a mí que yo mismo).

Respecto a la nueva concepción de Dios como profundidad, es importante señalar que es una posición mucho más radical que las anteriores. Su consistencia reside en que, al buscar la profundidad de las cosas, estamos buscando el sentido de la existencia. No nos contentamos con vivir de imágenes, sean estas internas o externas, sino que nos adentramos en el difícil mundo de la semántica, del significado. Además, no nos contentamos con descubrir el significado superficial de lo afirmado, sino que queremos encontrar el significado profundo que no está dicho explícitamente, aunque sí implícitamente. El lenguaje se enriquece con nuevos descubrimientos de sentido y nos hace ahondar en el misterio oculto del hombre y sus relaciones múltiples consigo mismo, con los demás, con la naturaleza y, posiblemente, con Dios.

Existe una dificultad importante: no podemos encontrar a Dios directamente. Dios no se nos revela como una propiedad física inherente a lo

percibido inmediatamente por los sentidos. Dios queda oculto en lo recóndito del misterio porque no se sabe lo que es. Es posible que lo busquemos a tientas, como dice S. Pablo, y que nunca lleguemos a encontrarlo porque, en definitiva, no sabemos lo que estamos buscando. Nos puede pasar como al físico que estuvo indagando una propiedad fundamental del agua, su humedad, a través de la observación de las moléculas del agua, y no fue capaz de descubrirla. Hay propiedades de las cosas que no están en sus moléculas.

La unificación de Dios y el amor también tiene sus dificultades. Dios es un ser infinito, una palabra que expresa algo indeterminado, indefinido, absoluto. Por otra parte, también la palabra Amor es un universal. No se refiere a nada concreto, amor se aplica a una gran variedad de manifestaciones: el regalo que hace un chico a una chica se interpreta como amor; el sacrificio de la madre que se desprende de un riñón para que su hijo enfermo pueda ser trasplantado, también se dice que es un acto de amor; dar la vida por un amigo, dice Jesús de Nazaret, es el acto supremo de amor… Pero el amor no tiene un referente concreto, sino que se manifiesta como las burbujas de aire de una cascada; cada burbuja apenas si dura unos segundos, pero la gran espuma que levanta el agua al caer de la altura perdura siempre.

Robinson se olvida que en la Sagrada Escritura se dice que Dios es inefable. Es inefable porque no se puede transmitir en palabras el conocimiento que se tiene de él. No existe un lenguaje que podamos utilizar para expresar la sensación que tenemos al bucear en el océano, ni para expresar el gozo de ser correspondidos por la persona de la que estamos enamorados. San Pablo dice que al subir al tercer cielo le hablaron en un lenguaje que no podía reproducir con el griego o el arameo que él utilizaba para comunicarse con sus contemporáneos. San Juan de la Cruz lo expresa así: “un no sé qué que queda balbuciendo”.

‘Dentro’, ‘fuera’, ‘arriba’, ‘en lo profundo’, son expresiones del lenguaje vulgar que utilizamos para referirnos a algo que no sabemos qué es ni cómo es. Algunas de estas palabras explican la realidad mejor que otras, algunas se adaptan mejor a un tiempo que a otro, pero todas son

metáforas, ninguna de ellas es propiamente denotativa o connotativa de Dios. El lenguaje tiene muchas limitaciones y, desde luego, una de las mayores limitaciones se descubre cuando todo lo que se nos ocurre decir de Dios es que **no es** 'finito', 'limitado', 'material', 'temporal'.

¿Cómo deberíamos hablar hoy de Dios? Posiblemente esto no sea importante, lo que realmente tenemos que tener en cuenta es:

a) Recurrir una y otra vez a la fuente original que nos habla de Dios, la Sagrada Escritura.

b) Cada época tiene que reinventar su propio lenguaje, utilizar sus propias metáforas, adaptar sus imágenes internas y externas a las exigencias del paradigma científico predominante, y

c) tener en cuenta que no estamos hablando de los límites del conocimiento humano, sino de los límites del lenguaje humano. Cuando nos empeñamos en hablar de los límites del conocimiento humano estamos abocados al escepticismo o el psicologicismo (ya que las imágenes externas de Dios no nos sirven, ni las imágenes mentales tampoco). La Sagrada Escritura es lenguaje escrito, por tanto, debemos analizar su capacidad para transmitir el mensaje a través de mitos, metáforas, parábolas, etc. y, posiblemente, sólo nos servirá esa esencia eidética de la que hablaba Husserl.

Bibliografía

BONHOEFFER, D. (2003): *Resistencia y sumisión. Cartas y apuntes desde el cautiverio*. Salamanca: Sígueme.

BULTMANN, R. (1958): *Jesus Christ and Mythology*. N. Y. Scribner's.

HUXLEY, Julian (1957): *Religion without Revelation.* 2ª ed., New York: Harper & Brothers.

NIETZSCHE, F. (2000): *El gay saber* (*La Gaya ciencia*). Buenos Aires: Colección Austral.

ROBINSON, J. A. T. (1967): *Sincero para con Dios. Honest to God.* Barcelona: Ariel.

TILLICH, P. (1982): *Teología sistemática*. Tomo I, II, y III. Salamanca: Ediciones Sígueme.

TILLICH, P. (1955): *The Shaking of the Foundations.* New York: Charles Scribner's Sons.

TILLICH, Paul (1970): *La dimensión perdida.* Bilbao: Desclée de Brouwer.

Chema Rodríguez

El acontecimiento del amor: un gesto platónico

CRISTINA MARQUÉS RODILLA

The event of love: a platonic gesture

Abstract
Manifesto for Philosophy by the French philosopher Alain Badiou and the subsequent *Conditions* represent a platonic gesture for compossibility of current philosophy. In here, we discuss two of the rationales for this stance: Mathematics and Love, these being the founding events of an architecture based on the Set Theory. Under four conditions, Badiou pursues an aim: to renew Plato's gesture. However, because Love is one of these four conditions, it is necessary to revisit Lacan's theory on Enjoyment.

Key words: object a, event, love, Two-scene, Idea[1].

El fin del Fin, así titulaba Badiou una de sus intervenciones sobre la reaparición de la Filosofía en tanto que tal. En tanto que sistema, configuración arquitectónica cuyos cimientos hay que buscar en una ontología que para Badiou es un formalismo estricto, el de la teoría de conjuntos, que desde el siglo XIX se desarrolla con éxito.

Badiou, que confiesa su devoción juvenil por Sartre, tiene un sólido fundamento lacaniano, pero sI recordamos la afirmación de Lacan, que haciendo uso de la homofonía francesa entre "hontologie[2]" y "ontologie", reducía la segunda a la primera, nos damos cuenta de la distancia entre ambos.

Lo que mueve a Badiou es la reinstauración de la Filosofía. En su *Manifiesto por la Filosofía* (1989), una obrita de pocas páginas, pero muy ambiciosa, lo que Alain Badiou persigue es terminar con el fin de la filosofía declarado por los que él llama sofistas contemporáneos, Nietzsche, Wittgenstein, y en general todos los filósofos del giro lingüístico.

De Lacan, sin embargo, afirma que no puede haber filosofía contemporánea que no tenga en cuenta su aportación sobre la sexualidad. En el

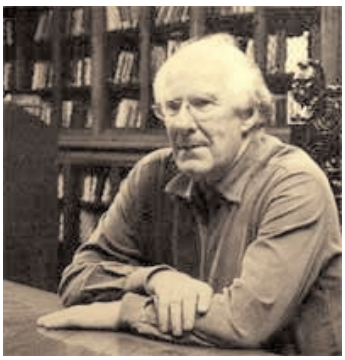
1 Seminario en el *Collège Internacional de Philosophie*, primer semestre del curso 1990-1991.

2 La ontología sería una suerte de *honte*, vergüenza. Lacan, desde la antifilosofía, califica de vergonzantes las teorías acerca del ser en tanto que tal.

citado manifiesto afirma: "Una filosofía es actualmente posible si es composible con Lacan" (1989, p.62).

Badiou retoma Lacan para sobrepasarlo porque el goce es insuficiente, y Badiou se propone atravesarlo para alcanzar una teoría del amor como suplemento del goce, lo que no es fácil, dado el abismo que separa la antifilosofía de la ontología.

Y para introducir su teoría ontológica del amor, Badiou continúa: "llamo filósofo contemporáneo al que tiene el coraje de atravesar sin desfallecer la antifilosofía de Lacan".



La filosofía de Badiou es efecto de la composibilidad de cuatro tipos de verdades, las que proceden de la ciencia, en especial de las matemáticas, del arte, en especial la poesía, de la política y del amor. La filosofía no aporta ninguna verdad, compone las verdades procedentes de estos cuatro ámbitos. Aquí nos ocupamos del acontecimiento del amor, pero para la conceptualización del amor a la altura del siglo XXI, Badiou precisa servirse de enunciados expresivos de la sexualidad que subyace e impulsa el amor de la pareja. Para llevar a cabo esta tarea, Badiou considera imprescindible partir de la *jouissance* lacaniana.

Ontología y Matemáticas

Para mayor atrevimiento, Badiou, filósofo del siglo XXI, se compromete no sólo con el goce fálico sino que pretende construir un discurso ontológico. La ontología de Badiou es un discurso del ser *sub conditione* matemática. Badiou construye una ontología del número como multiplicidad pura, afirmando que *el vacío es el nombre del ser*[3] y que *este vacío es irreductible*.

3 BADIOU, A. : *L' Être et L'Événement*, Seuil, 2000, p.82.

Ser y pensar son convertibles y la filosofía, el discurso filosófico, piensa algunas de las proposiciones que las matemáticas, en este caso la teoría de conjuntos, propone. Se trata, pues, de una ontología *sub conditione* matemática porque el ser se dice número, y más concretamente potencia del cero, que aunque vacío "encierra" la abigarrada multiplicidad del transfinito cantoriano.

Pero filosofía y ontología son dos discursos disjuntos. Si ser y pensar son convertibles como exigía Parménides, entonces la ontología es posible. ¿Qué es eso de que la ontología es posible? La ontología es el discurso sobre el ser, lo que significa que lo que existe es el discurso. Lo que

existe está dentro de los límites de un discurso que se construye pensando filosóficamente algunas de las proposiciones que las matemáticas han aportado.

Desde que Frege definió el número a partir del conjunto vacío como el lugar en que es imposible escribir enunciados contradictorios, las matemáticas han evolucionado, la teoría de conjuntos se ha enriquecido y los transfinitos de Cantor han sido puestos en cuestión[4]. El eje de la ontología de Badiou es el Número, que subyace infinitamente, en su multiplicidad irreductible al Uno.

4 Cohen, en 1963, demostró que partiendo de otros axiomas de la teoría de conjuntos se decidían enunciados que hacían inconsistentes los transfinitos de Cantor. Esto no invalida los trasfinitos pero obliga a elegir: completud o consistencia del sistema. Badiou no necesita elegir porque el ser es incompleto e inconsistente.

Puestas las condiciones de existencia del discurso se pueden considerar las condiciones de posibilidad de la filosofía. La filosofía es un saber de segundo grado, un discurso que exige otros previos.

Uno de los composibles de la filosofía es el amor tal como el mismo Platón lo contempló en el *Banquete*, donde el deseo no está únicamente provocado por las Leyes y las Ideas, sino también, e inicialmente, por los hermosos cuerpos de los efebos, que los más influyentes, además de maduros ciudadanos, contemplaban en los gimnasios atenienses.

Así es que Badiou necesita construir su noción del amor a la altura de los tiempos y encuentra en Lacan una teoría logicotopológica de la sexualidad y el goce que le van a servir como cimientos para su función Humanidad, F(H). Por ello Badiou propone una función, la función Humanidad, para suplementar la función de la castración con la que Lacan dio cuenta del goce.

Esta función Humanidad da cuenta del amor como función universal, *que excede el territorio de la pareja porque es también condición de posibilidad de la filosofía misma. Desde Platón la filosofía es amor a la verdad y el amor es, para Badiou, una de las verdades del sujeto*. Badiou se propone dar un paso más y considerando los tres ejes que desde Descartes han ocupado el quehacer filosófico: el ser, la verdad y el sujeto, se propone fundar la filosofía en el sujeto enamorado de la verdad del ser.

El sujeto enamorado será especialmente el sujeto femenino, por ser la mujer la que, según Badiou, sufre de inhumanidad cuando la verdad del amor le falla. La filosofía queda así feminizada y universalizada porque su mensaje se dirige a todos.

Pero, ¿qué es el amor? El amor como los otros tres composibles de la filosofía, es un procedimiento genérico que depende del acontecimiento.

Puede suceder o no. El amor es indecidible; si hay suerte surgirá en una situación, en una escena de Dos que estén enganchados en el goce sexual. *El amor sólo puede acontecer, si es que acontece, donde el sexo es capaz*; el amor es una efracción del uno del goce que Lacan escribió como objeto a minúscula. El objeto a minúscula, la plusvalía de goce de Lacan, queda dividido en dos por efecto del amor.

De la suplencia del semblante al suplemento de amor

Es sabido que para Lacan el amor es simplemente una suplencia, el semblante con que velamos el déficit ontológico. Pero también es cierto que en alguna ocasión, por ejemplo el 26 de junio de 1973, Lacan se refirió al amor como "el ser que viene a abordarnos en el encuentro", o "el ser nos sale al encuentro por el bies del amor". Es, sin duda, esta perspectiva la que aprovecha Alain Badiou para dar el paso de más, para convocar al ultraser del amor.

El amor no es previsible, si lo esperamos nos puede pasar como el que espera a Godot. El solipsismo narcisista del objeto a no siempre se rompe. Hay quien pasa toda su vida en el gris-negro de la soledad, porque sólo el amor produce el estallido de la gama infinita de sonidos y colores que señala el vínculo humanizador.

El amor no es fácil y puede ser poco duradero, pero en ese caso no será amor sino un simulacro. En ocasiones pensamos que el acontecimiento se ha producido, que la repetición ha sido vencida, pero el sujeto militante del acontecimiento, a pesar de su fidelidad al mismo, llega a constatar que ha sido un simulacro, un espejismo.

El amor es en sí mismo infinito como el ser, es uno de los modos del ser. Y aunque su desarrollo no puede producirse sino en una dramatización finita, en el tiempo de vida de los enamorados, sólo podrá decirse que el amor *ha sido* al final de su recorrido. Sólo sabremos de su existencia por retroacción: el amor *habrá sido* si consigue superar las dificultades y afianzarse hasta el final de la vida de los componentes de la escena de Dos. La verdad del amor es infinita, aunque su desenvolvimiento no pueda ser más que finito y dependa de un sujeto militante que apueste con coraje por la verdad de su amor.

El amor se apoya en el indiscernible del sexo. El objeto a minúscula de Lacan es el indiscernible en que se ancla la verdad indecidible del amor, que hace Dos, masculino y femenino, donde no había más que un uno, la mirada y la voz, que no se reparten según el género. Para Lacan la voz y la mirada son *complementos* sexuales del sujeto tanto si este es, o se coloca, como hombre o como mujer. Esta es la deficiencia que Badiou quiere subsanar: *la efracción que produce el amor en el objeto a hace que aparezcan el hombre y la mujer*. La posición sexuada, la colocación respecto al falo, es insuficiente, es una relación de objetos, que el mismo Lacan llama homosexual: la proyección imaginaria de los respectivos objetos produce el goce de la mirada o de la voz, pero no hay relación de sujetos sexuados. Los sujetos lacanianos son a-sexuados. El sujeto de Badiou es un sujeto sin objeto.

Del sujeto estructurado a partir del objeto a minúscula se da un paso más para que el sujeto sea sin objeto. El sujeto de Badiou es impersonal porque no puede captarse la diferencia última, el nombre que lo identificaría; pero aunque no tenga nombre propio es un sujeto realmente sexuado, es un sujeto hombre o un sujeto mujer.

Comprobamos la precariedad del sujeto. Si para Lacan el sujeto siempre está en *fading* por el significante y sólo sostiene su *spaltung* con el objeto de goce que lo atraviesa orientando su deseo, para Badiou el sujeto es un militante; apenas un trazo, genérico, sin nombre propio, pero dispuesto *a forzar con su declaración, con su firmeza y coraje, el acontecimiento, que habrá sido si se cumple en el tiempo la escena de Dos del amor*.

Lacan considera el amor como una mera suplencia porque hay una herida en el Universo; el amor vela la falta, el déficit ontológico. El amor reconoce en el semejante las marcas de nuestro exilio interior, reconoce la castración, pero no puede hacer más que eso: constatar la castración universal. No obstante, Lacan también afirmó que "el ser como tal viene a abordarnos en el encuentro amoroso... ¡si lo hay!

Y Badiou marca las reglas del procedimiento genérico, que si hay suerte y se da el acontecimiento amoroso, romperá con ese juego de espejos que son la voz y la mirada, para producir dos individuos sexuados, hombre y mujer, enamorados componentes de la escena de Dos.

La escena de Dos, simbólica, se funda en lo real del goce fálico que se imaginariza en *El banquete*. El gesto de Badiou es platónico, pero no vuelve a la metafísica de la presencia donde la Idea es lo Mismo, la perfecta identidad consigo misma. El Uno es imposible y la multiplicidad de elementos genéricos, indiscernibles y en exceso, es irreductible. La Idea es

una cuenta por uno que se repite *ad infinitum*; es una serie infinita de transfinitos tal como Cantor los dejó establecidos.

Del solipsismo a la alteridad sexual

Lacan considera un sujeto a-sexuado que goza de un objeto construido por la teoría y la técnica psicoanalítica. El objeto es el complemento de goce del sujeto. Es su verdadero *partenaire*; *es de lo que goza aunque proyectado imaginariamente sobre otro*, un semejante que parece encarnar las propiedades, el agalma o brillo, de ese objeto que es lo más propio y lo más cercano del sujeto: es su prójimo o *metipsemus*[5].

5 LACAN, J.: *L'étique de la psychanalyse, Le seminaire: livreVII*, Seuil, 1986, p.225.

Otra forma de decirlo siguiendo al Lacan de *Encore*, es afirmar que el objeto es lo que no cesa de escribirse, es el síntoma que nos constituye. Lacan afirmó que la mujer es el síntoma del hombre: mientras dura el deseo por una determinada mujer, ella se constituye en su síntoma, en la repetición de lo que siempre vuelve al mismo lugar. Si la relación sexual es lo que no cesa de no escribirse, es el solipsismo del objeto a minúscula lo que se escribe. Entonces, es la soledad lo que no puede dejar de escribirse.

Badiou se propone escribir el *suplemento del goce*, *el amor*, un número más o supernumerario, que se inscribe en el goce del objeto a. *El goce es condición necesaria del amor; el amor no puede germinar donde no hay goce sexual*, aunque éste se muestre insuficiente. Badiou pretende traspasar una frontera: de lo que hay, goce fálico, a lo que existe por el mérito del discurso ontológico, el amor como potencia separadora, generadora de los dos sexos donde no había más que un goce de la mirada o de la voz. Pasamos así de la verdad sexual a la ontológica.

Las verdades de una época suceden y se componen con las de la anterior: el tejido que así se constituye es la filosofía. Lacan escribe el goce del sujeto aunque no pueda escribir la relación sexual. El sujeto de Badiou es un sujeto enamorado además de gozante, pero sin objeto: es un trazo militante, es un trazo que se agota en nombrar el acontecimiento para que éste no pase inadvertido.

El acontecimiento del amor se produce en una situación de goce, pero genera otra nueva que Badiou denomina escena de Dos. El corte con la situación de la que procede exige que el acontecimiento, aunque lo haya, no exista hasta que se produce la declaración amorosa proferida por el hombre de la pareja.

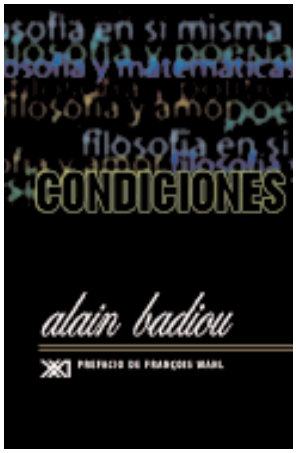
Puede haber amor, pero éste no existe hasta que es nombrado; hasta que la nominación compromete en la empresa al que la profiere. Acto seguido lo que comienza es el coraje y la continuidad para que algún día pueda decirse, retroactivamente, que el amor ha sido. El amor *habrá sido* si se culmina la tarea iniciada por la nominación del amor, que es la declaración que dice: "yo te amo a ti".

La verdad del sujeto genérico, impersonal, consiste en nombrar el acontecimiento. Donde en Lacan no había más que *repetición* en Badiou hay un *forzamiento*[6] que hace estallar el acontecimiento, la novedad. El sujeto sale de su solipsismo, de la mirada o de la voz, hacia la luminosidad del amor que colorea. El mundo se colorea y se llena de sonidos aunque la aventura a dos sea difícil, entre otras cosas, porque el objeto se interpondrá siempre entre ambos. El objeto es el obstáculo insalvable que los hará tropezar y cojear. El objeto a es el vacío que se genera entre los miembros de la pareja cuando quedan divididos; disyunción mayor producida por la fractura del sujeto a-sexuado en dos sexos, hombre y mujer.

6 Forzamiento (*forçage*) es la traslación que hace Badiou del concepto de *forçing*, del matemático Paul Cohen, con el que se expresa el constreñimiento al que son sometidos ciertos enunciados para que sean exactos.

La escritura de lo genérico: Samuel Beckett

En este texto incluido en *Conditions* (1992), Badiou analiza los textos de Beckett y lo que celebra en ellos es la economía de medios, la sobriedad con la que Beckett enuncia las categorías genéricas del ser del sujeto.



Vamos a utilizar una de las obras de Beckett para ejemplificar lo que venimos diciendo sobre lo genérico del ser y sus cuatro procedimientos, especialmente el amoroso. Sin embargo, lo fundamental es subrayar la validez de la literatura, especialmente el teatro, para mostrar en la fugacidad de la representación, figuras a la vez intemporales y contemporáneas: la escenificación es un tiempo artificial que conecta con la "singularidad universal". Este oxímoron, utilizado por el mismo Badiou, dice que, a través de una historia de amor, localizada y singular, se lanza un mensaje universal.

En *El despoblador* (S. Beckett, 1970) la escenografía se reduce a un cilindro de caucho que es una unidad genérica que está rodeada de escalas, en mejor o peor estado; por estas escalas tienen que subir, hasta que se cansan de hacerlo, los habitantes de tan extraña ciudad.

El despoblador está regido por una ley tan inexorable como incomprensible; la ley se vivencia, los habitantes no pueden dejar de cumplirla

aunque no la entiendan; los sonidos desagradables y la luz cegadora, amarillenta, además de un calor insoportable que deja la piel abrasada, son las condiciones en las que viven los que gastan su vida en cumplir la orden megafónica del despoblador. Éste les ordena subir y bajar de acuerdo con unas reglas perfectamente pautadas que regulan hasta los mínimos movimientos, como, por ejemplo, la permanencia en los nichos que se van encontrando en su escalada. Se respira el anonimato más estricto, la comunidad carece de particularismos, todos son tratados con igual crudeza.

Se trata de hacer de la necesidad virtud. La ley inexorable del Despoblador es semejante a la regla de lógica interna que rige la Naturaleza de Espinosa. El estoico amor que Badiou cree ver en los personajes de Beckett no es otro que el espinoziano amor que Dios se tiene a sí mismo. Amor intelectual por el que reconoce y acepta las propias leyes por las que está regulado.

Los postulados del amor que sostiene Alain Badiou no ofrecen novedad:

-mujer/víctima; hombre/verdugo.
-el otro del amor, nuestra pareja, es realmente nuestro despoblador.
-sólo una mujer viaja; deambula, se mueve, lo que no indica que vaya a algún sitio.
-el que está inmóvil en la oscuridad es siempre un hombre.
-las figuras de la soledad son cuatro:

Los **nómadas**: las madres y sus bebés
Los **buscadores**: se mueven, pero también reposan.
Los **inmóviles**: hombres que buscan quietos en la oscuridad después de ser abandonados.
Los **vencidos**: hombres y mujeres que no buscan ni quietos ni errantes.

Estas cuatro figuras van de la constante movilidad al fracaso: el que no busca; si el sujeto no ha dejado de buscar, puede estar quieto en la oscuridad y, en ese caso, es un hombre que acecha con la mirada buscando su mujer/víctima para lanzarse sobre ella cuando pase sin rumbo fijo.

Los que están quietos en la oscuridad son hombres que han sido abandonados por mujeres maltratadas[7] y esperan una nueva ocasión; mientras tanto la mujer deambula con sus hijos, metaforizados por una mochila llena de víveres.

La declaración de amor: "yo te amo a ti", corresponde al hombre.

7 BADIOU, A.: « homme est celui (ou celle) qui ne fait rien, je veux dire rien d'apparent pour et au mon de l'amour, parce qu'il tient que ce qui a valu une fois peut bien continuer à valoir sans se réattester. Femme est celle (ou celui) qui fait voyager l'amour, et désire que sa parole se réitère et se renouvelle. Ou, dans le lexique du conflit: «homme», muet et violent; «femme», bavarde et revendicative». *Conditions*, Seuil, 1992, p.268.

El hombre, más introducido en el lenguaje, en lo institucional, es el guardián mudo del nombre; el que produce el forzamiento que formaliza la escena de Dos. La mujer es la que da sentido a la escena; es la productora de sentido, y narradora: es el juglar trovador del amor.

Para Lacan el amor es una de las pasiones del ser junto con el odio y la pasión de la ignorancia. Las pasiones son del orden del ser mientras que el goce es del reino de la pulsión. Lo que en Lacan es repetición de un objeto que insiste, en Badiou es un ultra-ser, un paso más en el orden del ser, que hace existir los dos sexos a partir del acontecimiento. El encuentro amoroso es seguido de un forzamiento producido por el hombre enamorado al declararse a la mujer. Se produce, así, la novedad, que corta la repetición pulsional y hace existir el amor. El solipsismo se rompe con la llegada de un modo de ser suplementario que universaliza, que se propone como lazo social y como condición imprescindible, como composible necesario e ineludible de la filosofía.

La declaración de amor introduce la función Humanidad. La F(H) suplementa la Función Fálica F(x). Las fórmulas de la sexuación proveen del objeto a, objeto neutro homosexual que divide al sujeto. El sujeto tachado, dividido o en *fading* respecto al representante de las pulsiones parciales, exige un suplemento de ser que lo humanice sacándole de su narcisismo solipsista.

El Dos es el representante de la pareja: dos sujetos disjuntos, procedentes de la efracción del uno que tampoco son tres; el hijo está fuera de la escena de Dos; la escena amorosa está constituida por dos sujetos disjuntos en su género, separados por el vacío del objeto, pero articulados constituyendo la escena de Dos. El uno del sexo queda fraccionado en dos mitades que se enlazan en la escena simbólica del Dos.

Sobre esta escena podemos, con Badiou, afirmar:

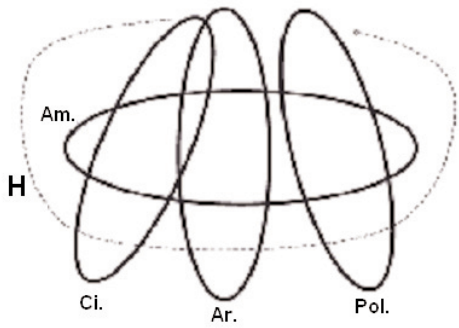
- no es un conocimiento sobre la pareja, es una experiencia sobre el mundo.

- La mujer es el lazo que liga y da sentido a las figuras disjuntas, afirmando: “nada más que los dos”; “ninguna otra cosa tiene sentido que los dos”.

- El hombre marca el vacío entre ambas figuras: “éramos dos y nunca fuimos uno”, o bien, “sólo sé que siempre fuimos dos”.

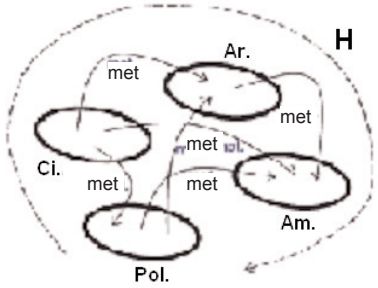
- El objeto a dividido es un vacío separador y, a la vez, un obstáculo, un exceso que hace que el caminar a dos sea un caminar renqueante; la cojera que se produce al chocar con el obstáculo, ese prójimo, que como una sombra se mueve con nosotros, es el que nos impide la fusión; fusión que anularía el dos y la escena misma. La dramatización habrá sido si aguanta los avatares y consigue llegar al final de la vida de, al menos, uno de sus componentes.

El amor es la única prueba de la existencia de la humanidad, y se hace con un suplemento de ser que humaniza la sexualidad, pero que deja a la mujer, o a quien ocupe su lugar, en una posición nada halagüeña: lo que ganamos en ser, lo que va más allá del velo que suaviza la herida en el Universo, no es más que la regla estoica que reza: hacer de la necesidad virtud.



H según "mujer"

H según "hombre"



El amor es condición de posibilidad de la filosofía

El hombre metaforiza: le basta con realizar alguno de los composibles y se humaniza. Le basta con realizar algunos de los valores universales, como la política o la literatura, y el amor queda metaforizado.

La mujer no, la mujer sufre de inhumanidad al carecer de amor. Sin escena de Dos no hay mujer ni filosofía: el amor a la verdad ha sido desde Platón la divisa de la filosofía, y la verdad de la mujer es el amor, amor a un hombre, pero también a la humanidad. El papel de la mujer es re-ligar; su papel es articular, hacer lazo y reunir los cuatro composibles que originan la Verdad de un tiempo, la Verdad epocal.

La mujer elige ser la guardiana, la cuidadora de la Verdad universal e intemporal, a todos dirigida, aunque se produzca en un tiempo concreto, en una época histórica determinada. El lugar vacío de la Verdad está preservado por la mujer amante de la Humanidad. La mujer elige "libremente" su destino ineludible: amar hasta las últimas consecuencias. La mujer abraza la castración significante y asume su destino de víctima propiciatoria.

Lacan nos había enviado una carta de amor en la que la posición mujer no quedaba muy agraciada, dado que como menos inscrita en el significante, caía de forma resbaladiza por la pendiente del goce inefable. El segundo goce está fuera del lenguaje, o lo que es igual, peligrosamente en el límite de la castración: algo en ella se escapa, o quiere escaparse de la castración. La Mujer de Lacan no existe, el artículo está tachado. La mujer de Badiou, sujeto militante, se abraza a la cruz de su castración significante y posibilita la filosofía y el lazo humanizador: religa los cuatro composibles y sostiene el discurso filosófico.

El salto ha sido dado, el ultraser construido, y para terminar al modo kantiano, Badiou confirma su fidelidad a Lacan, afirmando:

> "Haz que tu categoría filosófica por particular que pudiera ser, sea compatible con el concepto analítico" (1992, p.255).

Un gesto platónico: la sustracción envés de extracción

El propósito de este análisis es mostrar, explicitándola, la difícil pirueta de la compatibilidad entre la filosofía del acontecimiento y el concepto analítico del goce sin perder de vista a Heidegger, que aunque

subvertido por Badiou, deja en él una honda huella. Badiou no quiere subvertir a Platón, de ahí la dificultad de sus diálogos con Deleuze y sus críticas a los sofistas contemporáneos, todos ellos de filiación nietzscheana.

El gesto platónico de Badiou es una inversión. No hay aletheia, no hay mostración sino un vacío que es multiplicidad coalescente, abigarramiento indiscernible que restringe la función del discurso: poco se puede decir porque sólo se pueden semiconstruir los conjuntos. Ser y pensar son la misma cosa, pero no hay plenitud ni presencia inmutable. Lo Mismo no es la Idea incondicionada y estática en su perfección e identidad. La Idea de Badiou ni muestra la perfecta actualidad de su contenido intelectual, ni es la aletheia del ser que Badiou considera una operación contra natura: toda extracción discursiva es un forzamiento a la sustracción. Lo que así se obtiene no es más que "la ganga, lo que tiene aspecto, apariencia de carbón del saber[8]".

8 BADIOU, A.: *Conditions,.op. cit.*, p. 180.

La epifanía del ser es un forzamiento y el sujeto militante su profeta; el sujeto es el apóstol, atento al acontecimiento, fiel a la cuenta por uno de las escasas propiedades que se le pueden adjudicar. Lo genérico del ser es insuperable, no es posible encontrar un argumento que lo defina totalmente. No es, pues, raro que el sujeto sea impersonal, que carezca de nombre propio, apenas un trazo que nos permite afirmar que, más que un vacío de sujeto lo que se postula es un sujeto semivacío. Un sujeto que se realiza *sub conditione* política, artística, científica y/o amorosa. Un sujeto que *habrá sido* si se ha humanizado a través de al menos una de las condiciones suficientes.

Para leer a Beckett, Badiou utiliza los cinco géneros supremos de los que Platón da cuenta en *El sofista*. Recordamos cómo reposo y movimiento son definitorios de los rasgos sexuales de los sujetos. La mujer deambula y profiere el sentido y el hombre mira y busca desde la quietud. Bien, Verdad, y Belleza también juegan en la arquitectura de Badiou, pero se dicen indecidibilidad, indiscernibilidad e innombrabilidad. Lo Mismo es multiplicidad pura, puro género que se especifica por las reglas intemporales de constructibilidad de la teoría de conjuntos. Si lo Mismo es Multiplicidad, y es, a su vez, la Idea que jamás será idéntica a sí misma, ¿de qué Idea estamos hablando?

Badiou utiliza la Idea concebida por Cantor. El infinito actual (número transfinito) es un número nuevo, un acontecimiento, un número no sucesor de una serie a la que limita y cierra: no hay metalenguaje.

Badiou retoma a Cantor, pero no para suturar la filosofía a las matemáticas como Heidegger había hecho con la poesía. Badiou retoma a Cantor para renovar su gesto platónico en una dimensión ontológica.

Ahora podemos responder a la pregunta por la Idea. La idea es un límite, es incondicionada, pero, y aquí está el vuelco, es inconsistente e incompleta. Así, el Uno, mismidad incompleta e inconsistente, permite a Badiou que su gesto platónico sea una inversión.

La ontología de Badiou es el negativo de la de Platón. Que la verdad sea genérica y su constructividad parcial y localizada, conduce a Badiou a la afirmación de un edificio filosófico cuya arquitectura está asentada en el vacío, pero es sistemática y con aristas bien definidas. El Bien se dice como límite, como incondicionado, inconsistente y parcialmente sustraído, pero eternamente sustraído, a la delimitación del nombre propio: genérico, incompletable, que permite ratificar la diferencia kantiana entre pensar y conocer. Parmenides afirmaba que ser y pensar son la misma cosa: así es, ratifica Badiou, el ser se sustrae en su multiplicidad inconsistente.

Bibliografía

BADIOU, A.: *Manifeste pour la Philosophie*, Seuil, 1989.
BADIOU, A.: *Conditions*, Seuil, 1992.
LACAN, J.: *Encore*, Seuil, 1975.

Chema Rodríguez

Deconstruyendo a Derrida

Jorge Camón Pascual

Pasamos y soñamos. Ríe la tierra. La virtud es rara.
El tiempo, el deber, los dioses pesan en nuestra feliz conciencia.
Espera lo mejor y lo peor prepara.
De esto habla la suma de nuestra propuesta ciencia.

Fernando Pessoa, *Epitafios*

Se suele presentar a Jacques Derrida en determinados círculos filosóficos como uno de los representantes de aquella raza de Titanes engendrados por el gran Padre Nietzsche, aquel que abrió la caja de Pandora del pensamiento metafísico, en cuyo fondo quedó la Razón.

Mi propósito es que podamos abandonar un cierto maniqueísmo partidista y jíbaro. Incluso, y perdonen mi precipitación al comienzo mismo de este Congreso, me gustaría proponer desde ya la idea de que las dos palabras que nos han convocado estos días –deconstrucción y reconstrucción– no son antitéticas, sino complementarias, es decir, que ambas –y, claro, los procesos que designan– se co-implican, se necesitan mutuamente.

Quizá convenga recordar que el propio Derrida se mostró siempre receloso e inquieto frente al inesperado éxito del término "deconstrucción" y, posteriormente, frente al rizomático y polimorfo uso que de él se hizo. Derrida utilizó un nombre provisional para traducir la *Destruktion* heideggeriana y el *Abbau* husserliano. Para el temperamento provocador y polémico de Derrida, la deconstrucción definía una acción operada sobre el edificio, sobre la superestructura arquitectónica de la metafísica occidental dominante. Pero pronto se percató de que este vocablo implicaba un matiz de demolición, de aniquilación, de escombro y ruina, que no había estado nunca en sus intenciones. Para colmo, cierto academicismo norteamericano, fascinado por el hallazgo derridiano, "elevó" (entre

comillas) la deconstrucción al rango de método filosófico, lo que también resulta totalmente ajeno a los planteamientos del propio Derrida.

Por seguir con el símil arquitectónico, podríamos decir que el objetivo buscado no es tanto demoler el magno edificio metafísico, cuanto rastrear en sus planos y en su misma construcción pasadizos ocultos, criptas subterráneas, falsos muros, cámaras secretas, puertas cegadas, conductos y vasos comunicantes.

* * * * * *

Podríamos presentar y enmarcar a Jacques Derrida dentro de un movimiento filosófico determinado. Hay teóricos que hablan de "filosofía(s) de la diferencia": el nombre Derrida se inscribiría entonces junto a otros tales como Foucault, Deleuze, Barthes, Blanchot, Lyotard; pero aunque nuestro autor se sienta él mismo cercano y solidario con estos pensadores, su propuesta nos parece única (solidaria, pero solitaria), por motivos que enseguida veremos. Podríamos hablar de filosofía estructuralista o postestructuralista; pero aunque simpatizara con ella, Derrida se siente "otro": en *La escritura y la diferencia* encontramos algunos textos en los que se presenta una crítica *constructiva* (no deconstructiva) del estructuralismo. Podríamos hablar de filósofos de la postmodernidad; pero basta con leer sus análisis y reflexiones en *Espectros de Marx* para comprobar lo lejos que se halla Derrida de la llamada postmodernidad. Podríamos, en fin, ubicar a Derrida como filósofo nihilista, pero, como él mismo afirmó alguna vez, *"rechazo de plano la etiqueta de nihilismo. La deconstrucción no es una clausura en la nada, sino una apertura hacia el otro"* (citado en G. BENNINGTON, *Derridabase*)

Dejo en manos de los filósofos y de los historiadores la catalogación, la archivación de Derrida en alguna de las corrientes de pensamiento pasadas o presentes. Catalogación, adscripción, pertenencia son términos que yo procuraría evitar. El propio Derrida nos advierte de los límites de esa memoria humana, de la violencia ínsita en la catalogación, en el registro en su *Mal de* archivo. Prefiero hablar de *filiación*; las connotaciones de esta palabra son mucho más cercanas al estilo del propio Derrida, pues nos hablan de herencia, de derecho y bastardía, de lazos familiares (*heimlich*) o extrafamiliares (*unheimlich*), de la paternidad y la ley, de responsabilidad frente a las generaciones pretéritas y futuras.

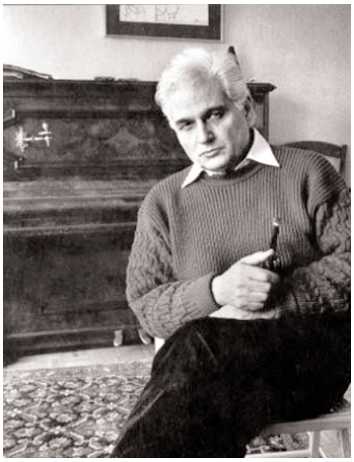
Desde este punto de vista, encontramos filiaciones más o menos contemporáneas muy concretas en Derrida: Nietzsche, Freud, Kant, Husserl, Heidegger, Hegel, Bataille, Marx, Levinas… filiaciones todas ellas que

desencadenan diferentes textos derridianos de una riqueza poliédrica, y en los cuales desarrolla las líneas de fuerza de su pensamiento: *La Voz y el fenómeno*, *De la Gramatología*, *La diseminación*, *La escritura y la diferencia*, *Márgenes de la filosofía*.

Abriendo un largo paréntesis, digamos respecto a estos primeros trabajos que el esfuerzo de Derrida prolonga y profundiza el proceso iniciado por Heidegger a la "ontoteología", pero con un pensamiento mucho más cercano al psicoanálisis. Pues, en efecto, la llamada "ontoteología" se basa en una primacía de la mirada y la voz: la primera, en tanto voz de la conciencia (*Gewissen*), omnipresente y siempre idéntica a sí misma; y la mirada, el ver, como forma privilegiada del conocimiento, con acta de nacimiento en el *éidos* platónico. A esa conjunción es a la que Derrida denominará *falogocentrismo*. Pero, claro, sabemos desde Lacan que la mirada y la voz son dos formas, dos manifestaciones del *objeto a* y que, como tales, determinan los destinos pulsionales del sujeto. La mirada y la voz, que han estructurado históricamente las relaciones del hombre con la Verdad, son desveladas por Derrida como formas privilegiadas de dominación en el discurso filosófico, al determinar de forma exclusivista no sólo los modos legítimos de acceso a la Verdad, sino también, y sobre todo, lo que podemos entender por ésta. Esta posición entronca a Derrida con la *genealogía* de Nietzsche, la *arqueología* foucaultiana y la dilucidación psicoanalítica del Sujeto del inconsciente. Cierro el largo paréntesis.

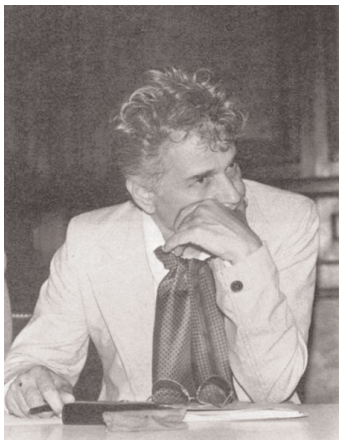
* * * * * *

Tras esta presentación de Derrida, lo que en realidad les quiero proponer hoy es no sólo abandonar la esfera de la archivación histórica, sino también la de las filiaciones, y acceder a una tercera esfera, a un espacio de reflexión inédito que, sin embargo, no anula los dos anteriores, sino que los incluye, dándoles una nueva e inesperada dimensión. La puerta de acceso a esta tercera esfera será un texto del propio Derrida, un escrito autobiográfico, enigmático y descarnado, llamado *Circonfesión*.



En él, Derrida reflexiona sobre su vida y su obra a partir de un episodio dramático que opera como verdadero *punto de ignición* de la escritura: en 1989, su madre, enferma desde tiempo atrás, sufre una recidiva que le hace perder el habla y, con ello, la capacidad de llamar a su hijo, Jacques, por su propio nombre. A partir de ese enmudecimiento definitivo de la madre, Derrida, a la sazón también enfermo, se autoinscribe en el universo de la pérdida, de la falta: la de su nombre propio, que ya no podrá jamás volver a ser invocado por la voz materna: el espejo se hace

añicos y nuestro autor escribe su personal proceso de duelo en forma de confesión, y lo hace cruzando, entreverando su propio lamento con el de las *Confesiones* de San Agustín, evocando una serie de paralelismos *à la* Plutarco, que le sirven para revisar su múltiple herencia: judía, cristiana, argelina, francesa.



En *Circonfesión* somos testigos, pues, de un doliente proceso en el cual, la enfermedad y la inminencia de la muerte sacan a la luz el drama de fondo: que la pérdida de la voz materna se lleva en silencio el nombre, la filiación, la propia identidad… y con ello, la inscripción paterna, la Ley del padre, quedan en suspenso.

Recordemos que Derrida es judío, y en el judaísmo dicha inscripción de la ley paterna, es decir, del Nombre de Dios, en el varón, se realiza mediante el rito de la circuncisión, el *Brit Milah*, literalmente del hebreo, el "pacto de la palabra". *Circonfesión* se presenta, pues, como la articulación de dos palabras: *circuncisión* y *confesión*. Imposible analizar este texto con el detalle que merecería. Pero quiero quedarme con un fragmento que resume no sólo el mensaje que quiere transmitirnos, sino que alumbra algo de la trayectoria misma, del destino de la *deconstrucción*:

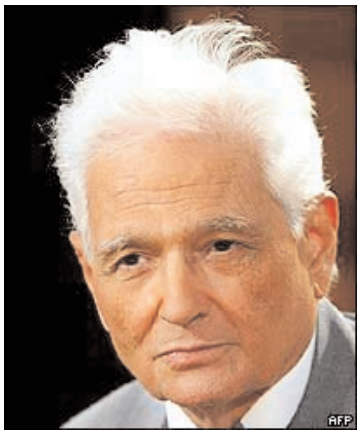
> Circuncisión, nunca he hablado más que de ello, tened en cuenta el discurso sobre el límite, los márgenes, las marcas, los pasos, etc., el cierre, el anillo (alianza y don), el sacrificio, la escritura del cuerpo, el *pharmakos* excluido o retraído, el corte/costura de *Glas*, cortarlo y volverlo a coser, que da pie a la hipótesis según la cual es de eso, de la circuncisión, de lo que, sin saberlo, sin hablar jamás de ello o hablando sólo de paso, como de un ejemplo, hablaba o me permitía hablar siempre (…) (14, p. 93)

Literalmente, nos dice Derrida que en todos sus escritos, conferencias, opúsculos, colaboraciones, en toda su intensa y extensa producción, no ha hablado más que de una sola cosa: la circuncisión. O mejor dicho, lo que hace Derrida es convocarnos a leerle desde ahí, con esa clave de lectura. Más aún, mucho más aún, está relacionando, de forma directa pero implícita, con la operación ritual de la circuncisión una determinada forma de escritura.

La circuncisión, lo sabemos ya desde Freud, está vinculada con la castración –les recomiendo al respecto los magistrales desarrollos que a este tema dedica Laplanche en sus *Problemáticas*. Tiene que ver con la castración, decimos, y por tanto con el significante fálico, sí. Pero también con la alianza, con el pacto, con la filiación.

En su libro *El silencio del nombre*, Esther Cohen compara a Derrida con

Abraham Abulafia, cabalista del s. XIII, para quien comprender las Escrituras supone "derramar la sangre de las lenguas", es decir, "circuncidar el texto" o –cito a Cohen– "hacerlo sangrar hasta encontrar en su *cuerpo*, y de manera concreta, en su *sexo*, la huella del Nombre". Esta concepción revelaría –sigo con Cohen– algo perturbador en la teoría de Abulafia: el carácter estrictamente masculino o "fálico" de la escritura.

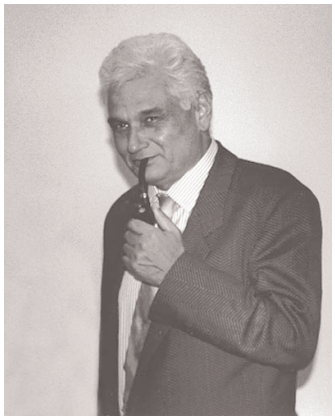


Pero claro, esa necesidad de "circuncidar el texto" –y en esto Derrida da un enorme paso adelante– demuestra la existencia de algo que escapa a la circuncisión, algo –llamémoslo por su nombre– relativo al Deseo de la Madre, que promueve una operación textual de escritura/lectura infinita. Es precisamente ahí donde Derrida invoca el poder de la escritura, su peligrosa subversión, su potencia transgresora. Ya Platón lo advierte en el *Fedro*. El *Pharmakon* de la escritura es a la vez cura y veneno, todo depende de la dosis y la forma de administración –y les aseguro que se puede morir de sobredosis de *deconstrucción* si no se lee cuidadosamente el prospecto o se deja al alcance de los niños. Por supuesto que aquélla tiene contraindicaciones y efectos secundarios, pero Derrida no sólo no lo ha negado jamás, sino que nos lo recuerda insistentemente a lo largo de su trayectoria intelectual.

Lo que a partir de aquí se revela es que la alianza, el "pacto de la palabra" que se canaliza a través del rito, permanece abierto, no clausurado, que *no-todo* se somete a él (como pretende el discurso logocéntrico). La *diseminación* entonces se define también como lo que no vuelve al padre, esto es, que hay una pérdida inevitable y constitutiva, algo así como en el principio de entropía; la escritura revela pues una cierta ausencia del padre, en cuyo hueco adviene lo otro, el Otro. La *deconstrucción* es por ello un pensamiento no de la identidad, sino de la alteridad. La no-clausura (la no-clausurabilidad) de la alianza entre el Padre y el Hijo se convierte en problemática desde una serie de puntos de vista que aquí no podemos tratar. Pero a la vez, gracias a esta apertura –corte, cicatriz, herida, huella– la alianza, como la identidad, está por-venir, es el por-venir. Lo cual, de forma paradójica y sorprendente, nos hace pensar que, en el extremo de su potencia deconstructiva, Derrida propone algo del orden de la reconstrucción misma, puesto que ese carácter de por-venir entraña una tarea preñada de responsabilidad (vean, por ejemplo, su texto *Dar la* muerte). Desde ahí creo que debemos entender, por un lado, la afirmación de Derrida de que hay un límite a la deconstrucción, que es el concepto de justicia, que ésta es indeconstruible (idea desarrollada en su conferencia publicada bajo el título de *Fuerza de ley*), por otro lado, entendemos también la especial forma de mesianismo que adopta Derrida, sobre todo a partir de *Espectros de Marx* y de *Políticas de la amistad*.

* * * * * *

Resumiendo: acabamos de ver cómo se inscriben el Nombre del Padre y el Deseo de la Madre en la escritura derridiana, cómo interroga nuestro autor al corpus metafísico y a sí mismo –su *corpus*, su cuerpo– en *Circonfesión*.



Pues bien, esa tercera esfera de reflexión que les proponía al principio consiste en un alineamiento –que no es original mío, pero que les propongo aquí porque creo que aún no ha sido suficientemente explorado. Un alineamiento entre la cábala, el psicoanálisis y la deconstrucción –a estas alturas, y fallecido su artífice, habría que buscarle a ésta otro nombre, rebautizarla.

¿Por qué este alineamiento? Porque los tres –cábala, psicoanálisis, deconstrucción– son reescrituras:

* La cábala reescribe el discurso religioso, suscita la interrogación por Dios, ese Yahveh no idéntico a sí mismo, cuya misma *Spaltung* conduce a la metonimia teológica interminable de sus nombres, cifrados en las letras del alfabeto hebreo. De ahí que el Mundo, al igual que el Libro (sagrado, se entiende, las Escrituras), sea un texto a descifrar; la cábala nos presenta el Mundo del hombre atravesado constantemente por la presencia enigmática y solicitante del Otro.

* El psicoanálisis, a su vez, reescribe el discurso de la ciencia y, en particular, el discurso médico, al descubrir un cuerpo del deseo (herido de palabra y goce, es decir, sexuado) que subvierte el saber monolítico sobre el cuerpo biológico y haciendo advenir al sujeto del inconsciente, más allá del Yo y de la conciencia; un sujeto articulado con su fantasma, como expresión de la imposible coincidencia entre su ser viviente y su ser de hablante; un sujeto que adviene tal en tanto alienado al deseo del Otro, que hace que su devenir en el mundo tenga que habérselas con la pulsión que lo habita, separándole de la armonía de lo animal y abocándolo a la crudeza del encuentro con lo Real.

* La deconstrucción, en fin, que descubre la *différance* en el corazón mismo de la metafísica occidental, en tanto negación de fundamento, de origen, de los pares antitéticos, las dicotomías en que nos ha encerrado la razón metafísica: presencia/ausencia, razón/sinrazón, ser/no-ser, interior/exterior, lo mismo/lo otro, etc, rechazando el segundo término de cada par o subordinándolo al primero. Derrida no aspira a subvertir dicho orden, pues permanecería entonces bajo el mismo yugo aunque

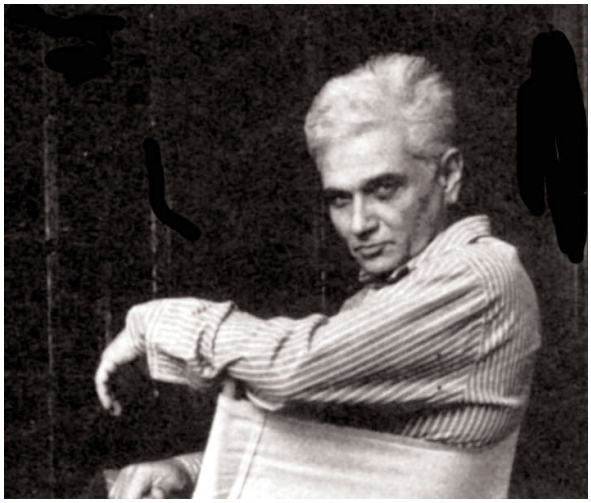
con diferente amo, no: lo que hace es precisamente subvertir la posibilidad misma de la dicotomía excluyente; inspirado en el teorema de Gödel, designa a través de la *différance* –que no es por ello un concepto, ni un principio– aquello que mantiene el sistema abierto, sin posibilidad de clausura. Si se me permite, diré que la deconstrucción apunta no a lo que un texto dice –a su supuesto sentido, a su hermenéutica–, sino a lo que calla, a lo que dice a medias, a lo que reprime, a lo que mal-dice... lo cual no significa que apele al sin-sentido como horizonte final de todo texto, sino a lo indecible o, mejor, a lo indecidible, a lo que hace que nunca se pueda llegar a tener sobre él la "última palabra" (¿Quién ha podido en la historia o podría ahora arrogarse el derecho a la "última palabra" sobre Platón, sobre Kant... o sobre Derrida?) Esta imposibilidad misma de las "últimas palabras" como límite a la razón es la esencia misma de la deconstrucción: la esperanza de la metafísica es poder hallarlas algún día... esperanza y nostalgia, pues su convicción es que esas palabras últimas están escritas de algún modo en el origen, son las que dan fundamento y sentido a nuestra existencia en este mundo. De ahí que la Verdad se haya concebido como Aletheia, como desocultamiento del Ser.

Nuevo paréntesis. Habría que añadir a esta terna –Derrida lo hace– el marxismo, en tanto reescritura del discurso capitalista, al reflexionar sobre el objeto, el fetiche y el fantasma, como conceptos clave de la economía. Les remito al excelente trabajo de Jorge Alemán, *Lacan en la razón postmoderna*, donde analiza en profundidad *Espectros de Marx*.

Habría que preguntarse también por qué todas estas escrituras son judías, y en qué medida este hecho –que no es en absoluto casual– tiene algo que ver con la crisis generalizada, con el desfondamiento de Occidente, con las aporías de esta civilización que denominamos judeocristiana, o judeogrecolatina, *Jewgreek* o *Greekjew*, que diría James Joyce. Habría que preguntarse si *un cierto* judaísmo –"un cierto", dice Derrida en *Circonfesión*– no puede definirse como *sinthome* de Occidente, si un cierto judaísmo no es en sí mismo y de forma retroactiva una deconstrucción del cristianismo –o al menos de *un cierto* cristianismo. El judaísmo de Derrida debería ser investigado, pues él mismo nos ha dejado textos penetrantes sobre esta cuestión. Por ejemplo, ¿no podemos adivinar en el mismo concepto de diseminación un significante privilegiado que nos habla de la Diáspora, de la "diseminación" histórica del pueblo judío a lo largo y ancho del mundo? ¿Y no podríamos también asociar la idea arquitectónica de la deconstrucción al hecho de que el acontecimiento fundacional por excelencia de la conciencia judía es la destrucción del Templo de Jerusalén y su posterior "reconstrucción" como Templo inte-

rior, simbólico, en la forma del Libro, de la Torah? Dejo esta cuestión en suspenso, es decir: cierro paréntesis, pero con puntos suspensivos.

Tres escrituras, pues, que testimonian la necesidad de aceptar el hecho de la alteridad. Una alteridad que resulta problemática desde todos los puntos de vista (filosófico, psicológico, antropológico...), una alteridad que se manifiesta, a mi juicio, como el verdadero epicentro del llamado malestar de la cultura. ¿Por qué? ¿Por qué la necesidad humana de escribir/leer sin fin? ¿Por qué esa búsqueda infinita? Porque esa alteridad está implicada en algo que no se puede inscribir. Estamos hablando de la imposibilidad de la relación sexual, su no inscripción en el inconsciente; imposibilidad que, como ya apuntara Lacan en su seminario *Aún*, se define como *aquello que no cesa de no escribirse*. La cábala descubre, sorprendentemente, una esencia femenina en Dios, la *Shekhina*, expresión suprema, formidable de ese Goce Otro inalcanzable que ensombrece todo otro goce (fálico, sujeto al orden falogocéntrico). La diseminación derridiana también nos habla (en diálogo con Bataille) de ese Goce que no siempre ni necesariamente es mortífero, asociado a la fiesta, al gasto, al desbordamiento, al don, a lo que él llama una *economía general*, opuesta a la *economía restringida* del sentido, asociado a la estructuración, al límite, al ahorro, al retardamiento, a la conservación, a una cierta administración de la muerte. Derrida pone en cuestión la Ley, pero no para derrocarla, no para anularla (no podríamos vivir sin ley), sino para mostrarnos que la *Dikhé* (la justicia) no coincide con el derecho, lo desborda, pues está del lado del don, no del de la obligación; está del lado de la economía general, que es a la vez crematística y pulsional, pues siempre acaba teniendo como límite al Otro.



El *Pharmakon* del que nos habla Derrida, en fin, pretende dar alivio (no curar) a ese malestar de la cultura. Es un medicamento muy potente pero efectivo. Insisto: cuiden la dosis.

Bibliografía seleccionada

ALEMÁN, J.: *Lacan en la razón posmoderna*, Miguel Gómez Eds., Madrid, 2000.

ALEMÁN, J.&LARRIERA, S.: "El porvenir de una ilusión", en *Letra Internacional*, nº 69, Invierno 2000, pp. 39-44.

ASSOUN, P-L.: *Freud y la mujer*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1994.

BENNINGTON, G. & DERRIDA, J.: *Jacques Derrida*, Cátedra, Madrid, 1994.

COHEN, E.: *El silencio del nombre. Interpretación y pensamiento judío,* Anthropos, Madrid, 1998.

DERRIDA, J.: *Espolones. Los estilos de Nietzsche*, Pre-textos, Valencia, 1981.

_*La tarjeta postal. De Freud a Lacan y más allá*, Siglo XXI, México, 1986

_*La escritura y la diferencia*, Anthropos, Madrid, 1989.

_*La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*, Paidós, Buenos Aires, 1989.

_*Espectros de Marx*, Trotta, Madrid, 1995.

_*Mal de archivo*, Trotta, Madrid, 1997.

_*Resistencias del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1997.

_*Aporías. Morir-esperarse (en) "los límites de la verdad"*, Paidós, Buenos Aires, 1998.

_*Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1998.

_*Políticas de la amistad*, Trotta, Madrid, 1998.

_*Dar la muerte*, Paidós, Buenos Aires, 2000.

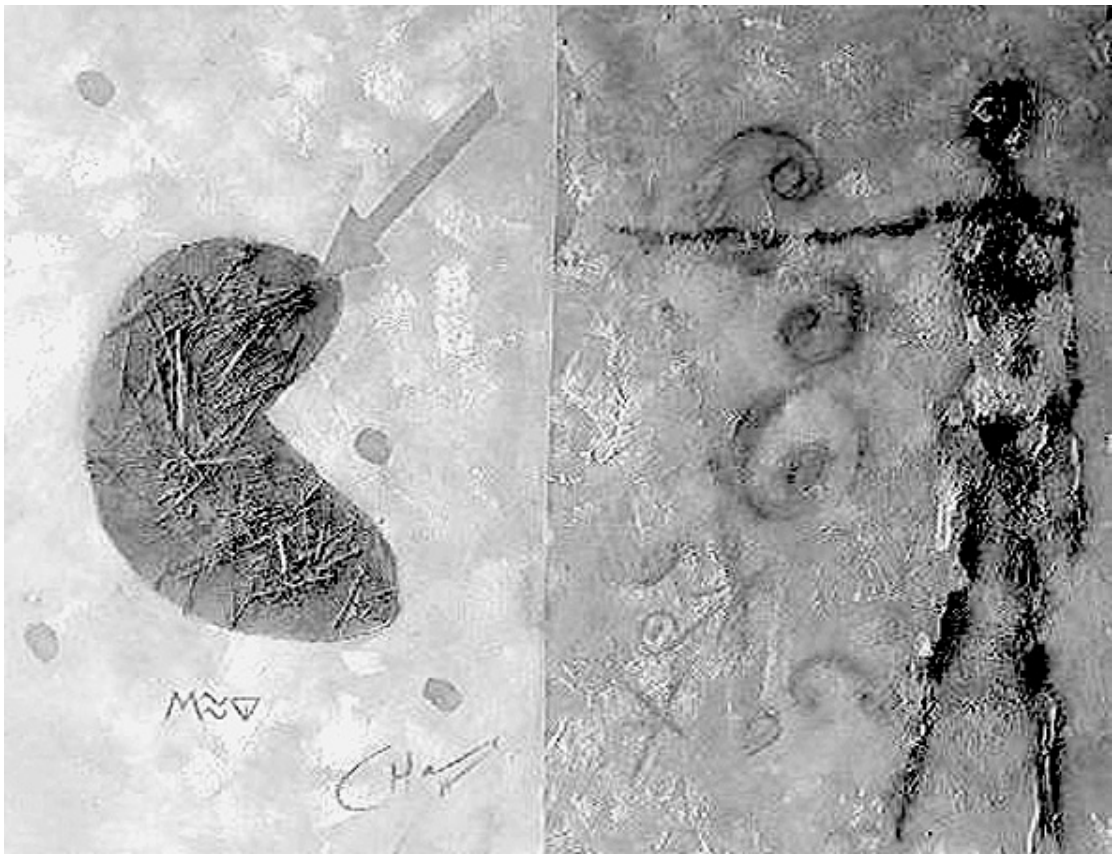
_*Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*, Tecnos, Madrid, 2002.

_*Acabados/Kant, el judío, el alemán*, Trotta, Madrid, 2004.

FORRESTER, J.: *Seducciones del psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*, F.C.E., México, 1995.

HADDAD, G.: *El hijo ilegítimo. Fuentes talmúdicas del psicoanálisis*, Eds. De la Flor, Buenos Aires, 1996.

PERETTI, C.: *Jacques Derrida. Texto y deconstrucción*, Anthropos, Madrid, 1989.



En Portada: *A Decissäo*, Chema Rodríguez

Links Educaterra

La Asociación Trama y Fondo mantiene una colaboración con el Portal educativo de Terra para la cesión de artículos acerca de la cultura y el cine que son publicados periódicamente en sus páginas.

Enlaces con los artículos publicados en Educaterra:

Reseñas

La hipertrofia del imaginario

TECLA GONZÁLEZ

La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch.
Gabriel Cabello. Biblioteca Nueva. Madrid, 2005

Estamos viajando a toda velocidad a través de una carretera perdida desde el fondo de la cual, entre una densa negrura, emergen los títulos de crédito hasta golpearnos. Vemos lo mismo que alguien pero, ¿de quién se trata? De alguien que si bien todavía no existe, pues no hay ninguna traza de su cuerpo, sabemos que está perdido y necesita que alguien le guíe, tal y como dice la canción de David Bowie que acompaña la visión de la carretera –"I´m deranged, cruise me, cruise me baby". Así, desde el principio mismo de *Lost Highway*, el espectador está convocado a ocupar el mismo lugar esquizoide de su protagonista: Fred Madison. Y hacia él, hacia alguien que está perdido y que no logra constituirse como sujeto –tal y como vemos a lo largo del film–, se encamina toda la primera parte de este excelente libro de Gabriel Cabello.

En ella, y tras un breve y hermoso análisis de una escena de *Si una noche de invierno un viajero* en la que Italo Calvino narra el momento en el que uno de sus personajes se incorpora al orden simbólico –con la renuncia que ello implica–, Gabriel Cabello hace un rastreo por la historia de la dimensión antropológica de la imaginación como un modo de acercamiento al estatuto de la imagen. Comienza el autor esta interesante andadura destacando la relevancia que ha ocupado en el pensamiento kantiano la "Imaginación Trascendental" como actividad humana que el sujeto necesita como horizonte para existir, dimensión metafísica que se mantendría hasta la radicalización vanguardista. En este nuevo periodo dominado por un esfuerzo de racionalización formal como principio creativo, se abre la cuestión de la posible desaparición del aura de la obra de arte por la incidencia del desarrollo de los medios de reproductibilidad técnica de la imagen. Problemática, ésta, que expone el autor haciendo eco de la ambigüedad del pensamiento de

Benjamin desde una perspectiva histórica, hasta, a partir del análisis que Roland Barthes realizó en *La cámara lúcida*, desarrollar una reflexión sobre la dialéctica entre la capacidad del dispositivo fotográfico para ofrecer una huella de lo real y la identificación imaginaria, para, aludiendo a la misma oscilación que rige la dialéctica del doble espejo, llegar al problema de la construcción del sujeto.

Así, en su recorrido por las diferentes transformaciones culturales, Gabriel Cabello llega al medio cinematográfico, el cual no sólo ofrece esa huella de lo real sino que incorpora una "temporalidad otra" que hace posible un proceso de significación análogo al proceso de construcción del sujeto. Y, tras el cine como espacio de ficción en el que, siguiendo a Gadamer, el espectador participa ampliando su "horizonte de expectativas", el autor arriba a la forma privilegiada de la circulación posmoderna de imágenes, es decir, al videotexto en su doble versión de televisión comercial y de videoarte y, con ello, a la abolición de ese espacio de ficción y la pérdida de referencialidad característica de este nuevo discurso.

Complejo trazado teórico que le lleva a la experiencia de la imagen en la videocultura que, instalada en el modelo psicótico, ha llegado a crear una cohesión social imaginaria entre sujetos que –en palabras del autor– tratan de construirse en la identificación especular, es decir, sobre la elisión del tercero, de la instancia de ley, lo que supone quedar encerrado en una relación dual, mera dialéctica entre la imagen ideal, es decir, la figura *demandada* y su ausencia: el espejo roto, el cuerpo real sin unidad, en descomposición; en una palabra, la emergencia de lo siniestro.

Es en este punto donde se sitúa *Lost Highway*: en la consolidación de la postmodernidad donde la fragilidad de lo imaginario se manifiesta como siempre a punto de desmoronarse, es decir, como una constante emergencia de lo siniestro. Porque está construido exclusivamente en lo imaginario, Fred Madison, el protagonista de *Lost Highway*, vive entre el intento de capturar su imagen en el espejo y la experiencia del cuerpo fragmentado. Siguiendo, pues, la constelación lacaniana de los tres órdenes, Gabriel Cabello pone de manifiesto cómo el protagonista vive sin ocupar un lugar en el orden simbólico, ya que no se ha producido la incorporación de lo social mismo tal y como se da en la imposición del Nombre-del-Padre –por eso al final del film el Hombre Misterioso avanza hacia Fred con la cámara y le pregunta *"¿Y tú? ¿Cuál es tu nombre? ¿Cómo coño te llamas tú?"*: porque Fred, como reza el nombre del presente libro, no tiene nombre.

Tal y como articula el autor en su estudio, si la puesta en suspenso de la autoridad paterna, es decir, del orden simbólico –que no del acceso al lenguaje–, está presente en toda la obra de Lynch, en *Lost Highway* no se

trata tanto de su suspensión como de tematizar su desaparición misma: de ahí la esquizofrenia de Fred/Pete o, como diría el propio David Lynch, su "fuga psicogénica" –ejemplo arquetípico de lo que Jameson llamó la esquizofrenia postmoderna.

Porque no hay posibilidad alguna de acceso a lo real a Fred Madison –y a su alter-ego Pete– no le pasa, en última instancia, nada. Pues nada ha ocurrido desde el punto de vista de la biografía de Fred –del tiempo del deseo, del tiempo de la autoconstrucción del sujeto. Pero ¿cuál es el elemento que oblitera la construcción de su biografía? Pues, precisamente, la figuración de la videocámara –con la que el Hombre Misterioso filma el inconsciente mismo del protagonista, quien se entera de que ha asesinado a su mujer por una cinta de video ya que él sólo recuerda lo que se refiere a la dimensión imaginaria– y, más allá de ella, la hipertrofia de lo imaginario que, ubicada en el corazón mismo de *Lost Highway*, localiza la construcción del sujeto postmoderno.

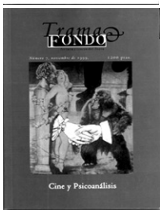
Guiado por el propio universo lynchiano, al autor va recurriendo al uso de categorías teóricas como la teoría del simulacro tomada de Baudrillard, la banda de Moebius con la que Lacan describe la estructura del sujeto o el "enigma de la postmodernidad" tal y como lo articula Žižek entre otras, para ir reflexionando sobre el proceso de construcción de la subjetividad postmoderna en la realidad experiencial del capitalismo avanzado. Pero no podemos dejar de llamar la atención sobre la dinámica con la que Gabriel Cabello confronta dichas categorías de análisis a la obra de David Lynch, ya que a medida que las va desplegando desarrolla un complejo y elaborado ejercicio de crítica en el que va desvelando los problemas que laten en el interior de dichas concepciones.

Antes de finalizar este lúcido y riguroso estudio sobre las complejas transformaciones que nos han llevado a la actual situación de esquicia inherente a la llamada postmodernidad, Gabriel Cabello, a diferencia de Lynch quien no propone ninguna salida a tal situación, plantea la necesidad de escapar de esta patología cultural. Y es precisamente en esta búsqueda de una salida donde Cabello manifiesta sus conclusiones sobre el análisis de la obra de Lynch: y así, desvela su juego.

Números anteriores

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) o a través del Boletín de Suscripción.

6 **Violencia real y violencia representada:** J. González Requena: *Pasión Procesión, Símbolo*. L. Martín Arias: *La teoría del texto y el porqué de la guerra*. M. Canga: *Escisión y fantasma (Introducción a la pintura de David Salle)*. L. Torres: *El zen en* Primavera Tardía, *de Yasujiro Ozu*. J. Barja: *El destino de sí. El soneto como forma material*. J. M. Bonachera: *Geografía de la tristeza*. A. Ortiz de Zárate: *Felipe II contra el Primado de las Españas*. J. L Castrillón, M. Espina, L. Martín Arias, G. Martín Garzo, J. González Requena: *Violencia real y violencia representada.*



7 **Cine y psicoanálisis:** J. González Requena: Casablanca: *La cifra de Edipo*. L. Martín Arias: *Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual*. J. Garmendia Castillo: *Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta*. COLOQUIO: *Cine y psicoanálisis*. P. Poyato: *Un caso paradigmático: Luis Buñuel. (Análisis del film* Un perro andaluz*)*. H. J. Rodríguez: *Robert Bresson: Una casa sin ventanas*. S. Torres: Carretera perdida: *Los laberintos del lenguaje*. A. Ortiz de Zárate: *Lo imaginario y la psicosis. (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)*. B. Casanova: *La firma en el cine*. P. Canera: *Texto y crítica en Walter Benjamin.*

8 **Nuevas apostillas al discurso televisivo:** J. Urrutia: *La lengua de la televisión. Efecto y síntoma.* V. García Escrivá: *Sobre fútbol y televisión.* M. Canga: Q10*: forma y signo en el texto publicitario.* S. Blancas Álvarez: Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.* J. González Requena y A. Ortiz de Zárate: Léolo*. El valor de las palabras.* J. Barja: *La enfermedad mortal.*

9 **El espíritu de la colmena:** J. L. Castrillón: *Hacia una construcción de lo simbólico en* El espíritu de la colmena. J. González Requena: *Texto artístico, espacio simbólico (con* El espíritu de la colmena *como fondo).* L. Martín Arias: *Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice.* M. Delgado Ruiz: *Antropología y posmodernidad.* B. Casanova: *El valor de un libro.* M. Canga*: Travesía de David Salle en Bilbao.*

10 **Cine y manierismo:** M. Canga: *Esquema de* La dolce vita. B. Casanova: Con la muerte en los talones: *el sabor del tiempo.* P. Poyato Sánchez: *El tren: escenografía y metáfora en* Deseos humanos, *de Lang.* J. González Requena: *La Mujer, los Pájaros y las Palabras.* L. Martín Arias: *Consideraciones en torno al fantasma.* V. García Escrivá: *El interrogante de Ulises.* S. Torres: *Dolor o Tedio.* L. Torres: *Alfred Hitchcock.* A. Ortiz de Zárate: *El oscuro legado de la culpa.* J. L. Castrillón: *Amaneceres ensangrentados.*

11 **Cine y vanguardias:** F. Vela: *Desde la ribera oscura (para una estética del cine)*. R. Gubern: *Crisis de identidades*. J. González Requena: La Edad de Oro. P. Pedraza: *La amante mecánica (Vanguardia y máquina)*. B. Siles: *Maya Deren: La levedad del laberinto circular*. I. Martín Jiménez: *La simbólica del padre en* S. Manuel Bueno, mártir. M. Canga: *Helmut Newton. Fotografía y erotismo*. A. Ortiz de Zárate: Inteligencia Artificial. L. Moreno: *Canciones y juegos para decir te quiero*. L. Torres: *Yi-Yi*.

12 **La Representación y el Horror:** J. González Requena: *11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad*. G. Imbert: *Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno*. L. Martín Arias: *Tauromaquia, o cómo plantarle cara al Horror.* M. Canga: *La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade.* S. Torres: *La Guerra, esa violencia ¿ajena?* B. Casanova: Jumanji. *El grado cero de la aventura*. J. Díaz-Cuesta: *El hombre frente al terror en* Duel *de Steven Spielberg*. L. Torres: *El ave sin red*. A. Ortiz de Zárate: *Imágenes con Halo*. L. Moreno: Mulholland Drive, *de David Lynch*. M. Sanz: *Del amor y la Muerte. Grabados.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

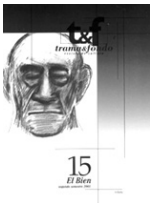
13

Arte y psicosis: J. González Requena: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto.* A. Ortiz de Zárate: *Van Gogh, el sembrador de sueños*. P. García Castillejo: *Nijinsky: la fragilidad de un genio.* S. Parrabera: *Música y Psicoanálisis: Rachmaninoff.* B. Casanova: *Lo Siniestro en* Los elixires del diablo *de E.T.A. Hoffmann.* M. Sanz: El jardín del paraíso, *de Hans Christian Andersen.* O. Martín Díaz: *Goya. Pinturas negras*. J. Bermejo y P. Couderchon: *Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros".*

14

Teatro, cine y psicosis: M. Canga: *Lectura de* Macbeth. R. Hernández Garrido: Woyzeck. *Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis.* L. Moreno Cardenal: *Las representaciones de "Mr. Replay".* E. Parrondo Coppel: *André Bazin: ¿un teórico del horror?* J. Abreu González: *La Enunciación y el Horror: la cámara en el cine posclásico.* B. Z. Moya: *Blue Velvet, o el ansia como eje de un título.* A. Berenstein: *Introducción a una teoría de las pulsiones*. J. González Requena: *Teoría de la verdad.* G. Kozameh Bianco*: El cine y el espectador que "mira".* A. Garrido*: Ventanas, Papeles y el Hombre del Saco.*

15



El Bien: C. Castrodeza: *Una historia natural del Bien*. J. Moya Santoyo: *El bien y el mal: ejes del desarrollo y final del universo.* J. González Requena: *Del soberano Bien.* F. Baena: *Notas para un ensayo de la fotografía lograda.* L. Torres: *Lectura textual de* Cuento de Tokio *desde la perspectiva del Bien.* B. Casanova: *Lacan y la esencia de Antígona.* J. L. López Calle: *Del sentido al síntoma del sinsentido en Umberto Eco.* J. Camón Pascual: *Caín y Abel: Génesis del Bien.* V. Brasil: *El lugar del Amado.* V. Lope Salvador: Exótica *de Atom Egoyan.* G. Cabello: *La cámara y el espejo en* Carretera Perdida. M. Romo: *Entre lo obsceno y lo sublime: Witkin.* I. Torres: Himnos a la noche *de Novalis: muerte, amor y poesía.* L. Moreno: *Los tres Reyes Magos*. A. Ortiz de Zárate: *Geometría del acto.*

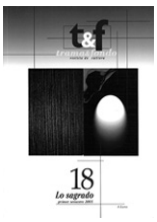
16

La diferencia sexual: J. González Requena: *El Héroe y la Mujer*. L. Martín Arias: *La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros.* A. Berenstein: *La familia sexual.* V. Lope: Caravana de mujeres*: la mirada de los hombres fotografiados.* M. Canga: *La puerta roja de* Roma *(Fellini, 1972).* J. Rubio: *La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi.* J. L. Gimeno: *El origen común de la diferenciación: la matriz humana.* P. Poyato: *La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico.* J. Díaz-Cuesta: *A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg.* V. Sánchez Martínez: Sherlock Junior. *Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton.* J. Abreu: *La diferencia sexual en* Tigre y Dragón. F. Baena: *Donna Haraway. De la representación a la articulación.*

17

La mujer y el goce: J. González Requena: *Escribir la diferencia.* M. Vidal Estévez: *Influencia de la intemperie simbólica.* Tristana*: Triste Ana, triste mundo.* M.-C. Estada: *Se juega aquí: en mi cuerpo.* L. Torres: *La utopía sexual en* Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar *(Salvador Dalí, 1944).* A. Ortiz de Zárate: *El deseo femenino y la muerte en* El amante *de Marguerite Duras.* B. Casanova: *El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico.* L. Moreno Cardenal: *Coplas del Absoluto.* M. Sanz: *Cenicienta.* G. Kozameh Bianco: *Un disfraz para la verdad.* E. Parrondo: *Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas.* J. Camón Pascual: *Todo lo que usted quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar o de por qué los ángeles son sin-sexo.* J. Bermejo Berros*: Los relatos de seducción: identificadores de la diferencia sexual.* F. Cordero*: Cuando vayas con mujeres no olvides el látigo.*

18



Lo sagrado: E. Gavilán: *El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid*. L. Martín Arias: *"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en* Casablanca. F. Cordero: *El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida.* J. González Requena: *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico.* M. Canga: *El martirio de S. Bartolomé.* L. Torres: *Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados.* B. Casanova: Sacrificio, *de Andrei Tarkovski.* C. Marqués Rodilla: *Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético.* J. Camón Pascual: *Schönberg unplugged: la mujer en la espesura.* A. P. Ruiz Jiménez: *Mystic Box. A propósito de* Million Dollar Baby. B. Siles Ojeda*: Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.*

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 202 – 28901, Getafe, Madrid, 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: 28 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 4 euros de gastos de envío).
Europa: 32 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 8 euros de gastos de envío).
América: 37 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 13 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