

# “¡Dios te bendiga!”: utopía y anamnesis en *Casablanca*

LUIS MARTÍN ARIAS

## Un texto clásico

*Casablanca*, dirigida por Michael Curtiz en 1942, es probablemente uno de los mejores ejemplos de lo que hemos convenido en denominar cine clásico de Hollywood<sup>1</sup>. O, mejor aún, siguiendo el término propuesto hace ya más de 10 años por J.G. Requena, se trataría de un texto ejemplar dentro del “Sistema de Representación Clásico” en tanto que sistema de representación de lo simbólico<sup>2</sup>. En definitiva, *Casablanca* es una representación simbólica y un relato clásico; uno de los textos clásicos más emblemáticos del Siglo XX, un siglo, no lo olvidemos, en el que la mayoría de las prácticas artísticas –todas, excepto una parte del cine, cabría decir– se abismaron en múltiples experiencias capitaneadas por las más radicales rupturas vanguardistas, aunadas todas ellas por esa común obsesión autodestructiva que, teóricamente, podemos encuadrar bajo el término “deconstrucción”. Texto simbólico, el que floreció en el entorno del Hollywood de la época dorada, especialmente importante por este motivo, por haber sido el único tipo de texto clásico que ha sabido darnos esta modernidad contemporánea, una modernidad posmoderna que, en el ámbito de las producciones culturales y artísticas, ha acabado instalándose en la deconstrucción, abandonando por completo el clasicismo.

Modernidad posmoderna: el siglo XX nos ha permitido comprobar las consecuencias en lo social de la muerte de Dios, proclamada por Nietzsche en el XIX; consecuencias que, en lo político, se han manifestado bajo la forma de una insistente proliferación de locuras totalitarias en Europa (fascismo, nazismo, estalinismo...) y su consiguiente exportación a los países pobres de la periferia, en forma de maísmo y otros disparates dictatoriales, casi todos ellos finalmente cristalizados, como regímenes políticos o como movimientos de “liberación”, en torno a ese delirio

1 He desarrollado este artículo a partir de mi intervención en las V Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico “Utopías y cine: ¿Caben nuevas promesas?” que tuvieron lugar en Valencia los días 15 al 17 de diciembre de 2004, intervención que llevó por título “Modernidad histórica e intrahistoria mítica en la utopía democrática”. Agradezco a los organizadores, Salva Torres y Begoña Siles, la oportunidad que me brindaron de poder asistir a los interesantes, y a veces acalorados, debates que se produjeron durante esos días. Muchas de las ideas que trato aquí de reflejar surgieron a raíz de dichas controversias.

2 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: “Casablanca. El film clásico”, en *Archivos de la Filmoteca*, nº 14. Valencia, 1993; págs: 89-105. Requena establece este concepto de Sistema de Representación Clásico (SRC) para poder sacar así al cine clásico del saco sin fondo en el que se había convertido, en el ámbito de la teoría cinematográfica dominante en España, el famoso MRI (Modo de Representación Institucional) de Noël Burch. Según Requena, el concepto de MRI tan sólo serviría para caracterizar a un tipo de cine, el llamado institucional, en tanto que esencialmente verosímil. Por el contrario el SRC tiene que ver con lo simbólico que, de este modo, se contrapone a lo verosímil.

<sup>3</sup> Soy plenamente consciente de que afirmar esto en un país patológicamente "antiamericano" como es en la actualidad España conlleva un riesgo. Qué se le va a hacer. A este riesgo evidente se une el tener que asumir la poco airosa postura de parecer que estoy defendiendo al más fuerte, al poderoso, a ese que obviamente va a estar siempre mal visto; es decir, el riesgo de que se sobreentienda que sostengo la desagradable defensa a ultranza –sobreentendido que es posible sólo si se me malinterpreta, insisto de una superpotencia que se ha comportado repetidas veces con soberbia y desconsideración, abusando e imponiendo sus intereses a los del resto de la humanidad. Por lo demás, hay una larga serie de agravios más que demostrados a países pobres o débiles (entre los hispanoamericanos la enumeración sería demasiado larga), ejercidos por gobiernos estadounidenses que han demostrado poco respeto por la democracia, cuando esta no era útil a sus intereses como país dominante a nivel mundial. Aún así, y pese a todo, lo que he afirmado respecto a los EEUU en el siglo XX me parece el resultado de un balance histórico basado en hechos de considerable importancia. Por lo demás deberíamos cuestionar en serio el extendido uso –más bien abuso– del apolillado concepto leninista de "imperialismo" (como fase superior del capitalismo), hoy creo que insostenible desde el punto de vista de la filosofía política.

<sup>4</sup> El propio director, Michael Curtiz, era un húngaro nacionalizado americano. Dos de los protagonistas de la ficción son una nórdica (Ilsa Lund –Ingrid Bergman–) y un checoslovaco (Victor Laszlo –Paul Henreid–), sin contar al capitán Renault (Claude Rains), un francés. Tampoco faltan referencias hispanas, por ejemplo en el apellido vasco Ugarte (por el que se conoce al personaje interpretado por Peter Lorre) o en el bolero que se canta en el café de Rick.

<sup>5</sup> Lo simbólico predomina pues en el cine clásico sobre lo verosímil. Los salvoconductos se constituyen de este modo no en un elemento que sirva para reforzar el

mayor de la modernidad psicopática, algo así como su efecto rebote, paradójicamente tribal y antimoderno, que es el nacionalismo. Y menos mal que estaban ahí los EE.UU., la gran federación democrática nacida al calor de los proyectos ilustrados y modernizadores de los siglos XVIII y XIX, para contener tan peligrosa deriva. Lo cual nos conduce hacia una conclusión evidente: en el siglo XX los EE.UU. supieron resistir al totalitarismo y, por ello, salvaron al mundo<sup>3</sup>.

En *Casablanca* se refleja desde luego este conflicto histórico mundial, entre el movimiento totalitario más maligno y demoníaco del siglo XX, el nazismo, y la democracia. Es más, este texto cinematográfico configura en los escenarios representados (fundamentalmente el Café de Rick) un universo metafórico que viene a poner en escena a una humanidad globalizada, tal y como podía percibirse desde el punto de vista occidental a mediados del siglo XX, o bien como reflejo también de la propia sociedad estadounidense en tanto que *melting pot* (o crisol de culturas): están ahí, por supuesto, África y el mundo árabe, como marco exótico, pero sobre todo, comparecen en ese abigarrado grupo de exiliados, que pululan por el café y las calles de cartón piedra de la supuesta ciudad, casi todas las nacionalidades europeas. Grupo abigarrado presente no sólo en la ficción sino también en la propia pre-historia de la creación del texto: según comunicó oficialmente la Warner, durante el rodaje de la película, en el plató se llegaron a contar participantes de 30 nacionalidades diferentes<sup>4</sup>.

Conviene señalar no obstante que, debido a las necesidades dramáticas y narrativas de un texto clásico como es este, los nazis son tratados de manera sorprendentemente benévola en la película, ya que se dedican a amenazar y a hablar, cuando en realidad a Victor Laszlo (Paul Henreid) lo hubieran asesinado sin contemplaciones nada más aterrizar en Casablanca, sin que por otra parte con ellos hubiera servido de mucho ningún salvoconducto<sup>5</sup>. A estos nazis de ficción, dados a hablar y a cantar más que a actuar con violencia visible en la pantalla, les acompañan los colaboracionistas franceses y los fascistas italianos, presentados más bien como bufones grotescos a través de dos personajes secundarios. Los demócratas están representados por la Resistencia, por Victor Laszlo en primer lugar, héroe del movimiento antifascista centroeuropeo y por otros resistentes de varias nacionalidades, fundamentalmente franceses, que aparecen de manera colateral en el filme. Además, resultará clave para lograr la clausura simbólica del relato que a este bando de los demócratas (que es el de la civilización y el de la ética) se una finalmente Rick (Humphrey Bogart), el americano escéptico y neutral, arrastrando con él también al capitán Louis Renault (Paul Henreid); propiciando así

un encuentro final entre el americano y el francés que será plasmando con especial acierto metafórico, a través de la conocida frase que cierra la película: se trata de escenificar el principio de una bella amistad, de la amistad franco-americana, que ha sido el eje democrático de Occidente hasta el comienzo del siglo XXI, en el que desafortunada e inquietantemente ha comenzado a resquebrajarse de una manera hartamente irresponsable<sup>6</sup>.

El resto de los personajes que pululan por la *Casablanca* de ficción son en general supervivientes, seres atrapados en la tragedia; personas que sobreviven como pueden: no son ni héroes ni villanos, aunque algunos quizá puedan llegar a ser alguna de las dos cosas, en diversos grados, en determinadas circunstancias. En condiciones muy adversas, van trapicheando con la vida, poniendo así en escena lo que sin duda todos nosotros, espectadores del filme, estamos condenados a hacer cotidianamente (aunque la mayoría de las veces no nos veamos obligados, por fortuna, a desenvolvernos en un contexto tan peligroso ni dramático); sometidos como solemos estar, en el día a día de cada cual, al inexorable principio de realidad, que se despliega bajo el incansable acoso de lo real-pulsional.

Por lo demás, este conflicto, democracia versus totalitarismo nazi, que alude a la Historia, escrita así con mayúscula, se vehicula narrativamente a partir de la pequeña historia concreta, de la intrahistoria de los personajes, que enlaza a la perfección con la intrahistoria subjetiva del propio espectador<sup>7</sup>. El drama edípico que estructura el inconsciente del espectador resuena a través del conflicto personal de una pareja (Rick e Ilsa), el cual finalmente enlaza con esa otra gran Historia del mundo, gracias, fundamentalmente, al tercero que cierra el triángulo dramático. En definitiva, dicha conexión entre lo subjetivo y lo social se produce a través de Laszlo, el marido, ese personaje que, no lo olvidemos, llega a París junto a los nazis, acabando con la idílica historia de amor entre ellos dos. Y es que, la tremenda eficacia que demuestra *Casablanca* a la hora de saber enlazar Historia con intrahistoria de los personajes y, finalmente, con el conflicto inconsciente del espectador, es uno de los mayores aciertos del filme, lo cual en gran parte explicaría el enorme impacto que ha producido en sucesivas generaciones de espectadores.

### Historia y utopía: la Modernidad como rechazo de Lo Sagrado

Hemos de reflexionar, pues, sobre la Historia. Y lo primero que cabe decir es que se trata de un concepto, el de Historia, que ha permitido

realismo de la historia, sino que son más bien el objeto mágico, maravilloso –en el sentido que da Vladimir Propp a este término–. Los salvoconductos permiten realizar su deseo a quien los posee: el conflicto de Rick es que puede usarlos para cumplir su deseo, es decir para quedarse con Ilsa, entregando de este modo a Laszlo a la bestia nazi, o bien, como finalmente ocurre, puede utilizarlos para sacrificarse en nombre de la Ley.

<sup>6</sup> Rick es un americano escéptico que pretende ser neutral, ejemplificando así el aislacionismo y la tendencia a no intervenir en el conflicto europeo de la mayoría de los estadounidenses hasta 1941, es decir durante el periodo del rodaje de *Casablanca*. En aquella época tanto los demócratas como, sobre todo, los republicanos eran partidarios del “No a la guerra”. Incluso tras el ataque japonés a Pearl Harbour, el gobierno americano siguió manteniendo la no implicación de los EEUU en la guerra europea. Sólo la infinita torpeza de Hitler, al declararle por su cuenta la guerra a los EEUU, facilitó finalmente su entrada en la contienda, fuera del escenario del Pacífico.

<sup>7</sup> Nos tomamos la licencia de utilizar el concepto de *intrahistoria*, que procede de Miguel de Unamuno (*En torno al casticismo*. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1986). Lo intrahistórico puede ser definido, siguiendo a Unamuno, como “lo inconsciente en la Historia” o bien como “el fondo del ser humano mismo”.

8 La llamada "cultura occidental" sería algo así como el mínimo común político de una humanidad civilizada y en progreso; un mínimo común basado en la universalidad de los derechos humanos y el reconocimiento de que todos los seres humanos pertenecemos a una misma tribu y de que todos somos dignos de respeto en tanto que cada uno de nosotros tenemos un alma y somos hijos de un mismo Dios. Colaboraría enormemente a lograr este objetivo el encontrar puntos de encuentro (a la vez que de separación de ámbitos de actuación) entre la tradición política democrática (que va de Atenas a las revoluciones americana y francesa) y las tres Religiones del Libro (judaísmo, cristianismo e Islam), además del Budismo (que en general no presenta grandes problemas al admitir en su seno la "doble militancia" religiosa). Las diferentes religiones serían algo así como diversos caminos, originados a partir de cada una de las múltiples tradiciones culturales, pero adecuados todos ellos para intentar alcanzar un objetivo simbólico común: Dios. Recordemos cómo para Bataille la religión forma parte de un registro, el de Lo Sagrado que, contraponiéndose al de Lo Profano (en el que estaría el mundo del trabajo, la economía y la política), incluiría también al arte, la fiesta, la transgresión y el erotismo (véase al respecto: Georges Bataille: *El erotismo*. Tusquets Editores, 1988): en este ámbito de Lo Sagrado la diversidad puede perfectamente mantenerse, sin dejar por ello de aspirar a ese mínimo común civilizatorio y universal.

9 Hay que estar de acuerdo con Xavier Zubiri, cuando señalaba que las más grandes obras del espíritu humano eran la metafísica griega, el derecho romano y la religión cristiana.

articular lo real del tiempo, del tiempo social, en tanto que linealidad narrativa, constituyendo así el eje de sentido: pasado→presente→futuro. La Historia es la acumulación de conocimientos y de discursos sobre el pasado, proyectados hacia el futuro, y que por ese motivo dan sentido al presente. Es por tanto un instrumento clave en la construcción de lo que hoy denominamos "cultura occidental", aunque cabría reconocer de una vez por todas que en realidad se trata de la cultura universal de la modernidad, que si bien nace en Europa y se desarrolla después también en América, tiene sus raíces en África y en Asia, en ese cruce de culturas y civilizaciones premodernas que fueron Egipto y Judea. Una cultura, la llamada occidental, que hoy, a comienzos del Siglo XXI se ofrece como la más deseable alternativa -todo lo adaptada a cada lugar y todo lo convenientemente reformada y mejorada que se quiera, y que se pueda, por supuesto- para la humanidad en su conjunto<sup>8</sup>.

La Historia abre el camino a la modernidad, al romper con el concepto primitivo del tiempo social, un tiempo cíclico, condenado a la repetición del pasado en el presente, a través del Mito. Esta es la gran revolución que propicia la tradición judeo-cristiana, a partir de esa gran invención que es el Monoteísmo: hace posible una proyección del Mito en el tiempo, hacia delante, a la búsqueda del Reino de Dios. Dos grandes contribuciones éticas aporta el judeo-cristianismo que, en estos tiempos de amnesia y disparate, conviene recordar: la primera es la consideración universalista del ser humano (todos los hombres somos iguales ante Dios pues todos tenemos "alma", siendo este concepto de alma muy pertinente a la hora de definir con precisión qué queremos decir cuando hablamos de lo simbólico) y la segunda, que es posible un mundo mejor, que es factible ese nuevo Reino en el que tienen especial cabida los pobres y marginados, y en el que, eso sí, hay que dar al César lo que es del César y a Dios lo que es de Dios, enunciado que permite establecer la necesaria separación entre la política (la organización racional de la "polis" y la gestión del odio que conlleva toda vida en sociedad) y la religión (lo que anuda simbólicamente el lazo social, haciendo posible la simbolización de la pulsión).

De este modo, nacen a la vez la Modernidad y la Historia, confluyendo finalmente en eso que llamamos cultura occidental a través de un largo proceso que no podemos ahora analizar con detenimiento, pero que tiene como fuentes esenciales a dos tradiciones que se fecundan mutuamente: la judeo-cristiana y la greco-latina<sup>9</sup>. En cierto sentido, nuestra modernidad política es el fruto final del encuentro entre, por un lado, el Platón que escribe la "República" y que, a la vez, va a intentar poner

en práctica su deseo de controlar racionalmente los impulsos tiránicos<sup>10</sup> y, por otro, de las esperanzas en un mundo proyectivamente mejor que inaugura el cristianismo. Es así cómo surge la idea de Progreso, que supone discursivizar la esperanza de llegar a mejorar lo que ya hay; fundamento de una ética moderna que se basa en pensar no sólo en lo que es, sino también en lo que debe ser. En ese deber ser aparece un proyecto de mejora en su doble vertiente, de organización política, por una parte, y de mejora social, por otra; siguiendo una línea de desarrollo que va desde la ya mencionada República platónica a la *Utopía* de Tomás Moro, católico inglés y hombre de convicciones renacentistas, al igual que Campanella, otro utopista temprano<sup>11</sup>.

Es curioso observar de qué modo tanto Platón en su *República*, como Moro en su *Utopía*, utilizan la geometría y las matemáticas, el cuadrado y el círculo, lo que viene a expresar un deseo de someter el ideal a la razón, lo imaginario a lo semiótico (al imperio del código, del signo); deseo que, más allá de sus evidentes buenas intenciones, anuncia el peligro subyacente en el proyecto utópico de un sometimiento de la complejidad de lo humano, de su indomable imperfección real, al registro mecánico y artificioso de lo semiótico del lenguaje. Utopía pues es un término que nace ligado al desarrollo de la Modernidad, desde los renacentistas católicos del S. XVI hasta los socialistas utópicos y el marxismo en el S. XIX, y que en el fondo tiene que ver con los conflictos que plantea dicha Modernidad -ya previstos por el mensaje cristiano- entre la política y la religión: “Con la Modernidad las utopías surgieron como una forma peculiar de conocimiento y como un resultado más de ese proceso de secularización de las expectativas milenaristas a través de la cual se intentaba que el objetivo último (el establecimiento del Reino de Dios sobre la tierra) se realizará, no acudiendo a medios trascendentes, sino mediante la utilización de medios racionales”<sup>12</sup>.

Este conflicto, propiamente moderno, entre política y religión en el fondo tiene que ver con la contraposición entre razón, por un lado, y emoción (o pasión), por otro. Ya en la misma etimología de la palabra “utopía” podemos percibirlo, puesto que este neologismo inventado por Moro recogía dos posibles significados, el que proviene de “outopia” (un lugar que no existe) y el que procede de “eutopia” (un lugar bueno). Esos dos significados se funden en el nuevo contenido que adquiere la palabra utopía, que reúne el componente ético –un lugar bueno, positivo- y el de confianza en el progreso – un lugar que no existe, que es fruto de la imaginación y del deseo, de la esperanza pero también del delirio, de la ensoñación-; creando así una especie de contradicción interna aparentemente irresoluble, pues si el proyecto utópico es un proyecto racio-

10 Mark LILLA: *La seducción de Siracusa*. En: *Letras Libres*, nº 30, 2004: 8-15.

11 Acuñado por el inglés Tomás MORO, este neologismo da título a su libro *Utopía* de 1516. Obra de sátira política, sobre la ciudad ideal, el término aparece desde el principio relacionado con la arquitectura. Ya antes, Alberti, en el Renacimiento, se manifestó como el precursor de todos los aspectos que definen a la ciudad moderna, entroncando con la propuesta de la primera ciudad ideal del Renacimiento, totalmente planificada, Sforzinda, ciudad ficticia descrita por FILARETE entre 1457 y 1464 en su *Tratado de Arquitectura*.

12 Francisco SERRA: *Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/utopia.html>

nal (incluso geométrico, matemático y arquitectónico) también es por otra parte, en tanto que ideal imaginado, un proyecto que cree en una realidad que no es, y por ese motivo se plasma como deriva imaginaria del pensamiento, siempre propenso por ello al delirio irracional y totalitario; tendencia delirante que ya se percibe en muchas de las propuestas de Platón y de Moro. A modo de ejemplo sirva la de este último, de que las ciudades de la isla Utopía no debían tener más de 6.000 familias, y si el número de niños llegara a ser excesivo, se realizarían traslados obligatorios a fin de asegurar el éxito de este propósito. ¿No vemos aquí el embrión de tantas y tantas locuras totalitarias del siglo XX?

13 H.G. WELLS (1866-1946), publicó *La máquina del tiempo* en 1895 (el año en que se inventó el cinematógrafo). Más adelante publicó *Una utopía moderna* (1905), donde la ciencia entra ya de lleno a construir en la ficción un futuro utópico. Por lo demás, Hugo GERNSBACK (1884-1967), fue el creador del término "ciencia-ficción", y era un científico relacionado con el desarrollo de la radio, la TV, el transistor y el radar. En su obra la tecnología y la ciencia aparecen como fuerzas liberadoras y generadoras de bienestar, fuerzas que harán mejor a la humanidad. En resumen, los creadores de la ciencia-ficción se entroncan directamente con la fe política en los proyectos utópicos del siglo XX: no es ninguna casualidad que Wells fuera un gran admirador de Stalin.

14 Aldous HUXLEY publicó *Un mundo feliz* en 1932; mientras que George ORWELL sacó a la luz la obra capital de la contra-utopía, *1984*, en el año 1949.

Y es que el siglo XX ha sido el de la aplicación práctica de algunas utopías políticas, precisamente en el contexto de la muerte de Dios. El concepto de utopía disfrutó de prestigio hasta mediados del pasado siglo, pues hacía referencia como ya hemos dicho a un lugar bueno que no existe, pero que puede existir en el futuro, y tuvo dos ámbitos de desarrollo: la política y la ficción literaria, creando el género de la ciencia-ficción<sup>13</sup>. Pero a partir de cierto momento, desde mediados del siglo XX, aparece la llamada "utopía negativa", "contrautopía" o "distopía": un lugar radicalmente malo que no existe pero que puede existir en el futuro. La literatura anti-utópica<sup>14</sup> nace como producto del horror que empiezan a producir los totalitarismos modernos realmente existentes, junto a la amenaza que supone un desarrollo científico desvinculado de todo control ético y moral y la aplicación incontrolada de las nuevas tecnologías. Además el desarrollo científico técnico empieza a mostrar sus efectos colaterales (contaminación, agotamiento de los recursos naturales, bomba atómica, etc).

Cuando la utopía se realizó en medio de una modernidad sin Dios, bajo la forma de un régimen totalitario (por ejemplo con el estalinismo), emergió lo peor que semejante proyecto contiene, al producirse un cierre completo de lo social mediante la cristalización paranoica y psicopática del deseo de creación de una sociedad ideal y perfecta. Los ideales milenaristas (la vuelta al mítico reino milenario de la "edad de oro", a la arca-dia feliz; es decir el retorno al paraíso perdido) fueron llevados a la práctica por el nazismo y el estalinismo, propiciando una defensa paranoide de lo homogéneo, lo puro, en busca de la estabilidad final; en la creencia de que es posible un orden definitivo, que fijaría el futuro en un presente eterno e inmutable. En definitiva, serán el delirio y la irracionalidad los motores de esos intentos descabellados de poner fin a la historia, ya que toda utopía así entendida, incluso la apocalíptica, define un mundo estático final. En parte, estos desvaríos políticos tienen que ver con la creencia en una capacidad infinita de transformación o modificación del hom-

bre (la idea del “hombre nuevo” es consustancial a la de la “sociedad perfecta”): “La contrapartida de la creencia en que el ser humano puede cambiar radicalmente en un sentido positivo es considerar que su sustancia es moldeable, manipulable, dirigible”<sup>15</sup>.

Recordemos que, sobre la naturaleza del hombre, en la época moderna se han propuesto dos teorías radicalmente opuestas: la de Rousseau, o hipótesis del salvaje feliz, que presupone que el hombre nace bueno por naturaleza pero que es corrompido por las instituciones, especialmente la propiedad privada; y la de Hobbes, que propone que el hombre nace malo; una maldad innata que desde luego enlaza mucho mejor con el mito bíblico del pecado original. Malo por naturaleza innata o por ser corrompido institucionalmente, el caso es que la modernidad acabará delirando que el ser humano es posteriormente modificable por completo, por ejemplo gracias a la educación. Incluso alguien poco sospechoso de simpatías con el totalitarismo, tan racionalista y positivista –y por lo mismo declaradamente no cristiano y ateo– como Bertrand Russell<sup>16</sup>, llegará a decir: “Una generación (...) podría transformar al mundo, dando nacimiento a otra generación de niños valientes, no retorcidos en formas antinaturales, sino rectos y cándidos, generosos, afectuosos y libres. Su ardor barrería la crueldad y el dolor que hoy soportamos sólo por ser perezosos, cobardes, duros de corazón y estúpidos. Es la educación la que nos ha dado estas malas cualidades, y es la educación quien debe promover las virtudes opuestas. La educación es la llave del nuevo mundo”. ¿No es esta fe, irracional y desmedida, no ajustada a la tozuda realidad, la que acabaría llevando a la depravación de los campos de reeducación del estalinismo y el maoísmo?

Sin embargo, para profundizar en nuestro análisis, debemos acudir a lo más aberrante de este proceso de degeneración psicótica de los ideales utópicos, en el contexto de una modernidad asimbólica: el nazismo. Para algunos sociólogos posmodernos, cuyo paradigma puede ser Zygmunt Bauman<sup>17</sup>, los sistemas políticos como el nazismo fueron la consecuencia de lo que él denomina una “Modernidad sólida”, que es el producto del Proyecto de la Sociedad Perfecta, con su obsesión por el Orden y por la Planificación: Bauman emplea la metáfora del “jardinero” para definir al movimiento político totalitario, dispuesto a moldear a la sociedad como si fuera un jardín, arrancando las malas hierbas, sean estas las razas degeneradas o los reaccionarios y contrarrevolucionarios que se resisten al cambio social<sup>18</sup>. En la actualidad, según Bauman, estaríamos inmersos por el contrario en una “Modernidad líquida” (término en realidad equivalente al de Postmodernidad), en la que se habría producido, nada más y nada menos que, una abolición de lo social, anulación que se manifiesta

15 Juan Manuel VERA: “Utopía y pensamiento disutópico”, en: *Revista Iniciativa Socialista*. <http://www.inisoc.org/utopia.htm>

16 En *Por qué no soy cristiano*, Bertrand RUSSELL reunió 14 ensayos escritos entre 1899 y 1954. En ellos intentó rebatir los argumentos tradicionales del cristianismo, sobre todo criticando con especial dureza las actitudes cristianas frente al sexo. Para Russell el fundamento de la religión no era otro que el miedo.

17 Zygmunt BAUMAN: *La sociedad líquida*, Ed. FCE, 2004 y *Modernidad y holocausto*, Ed. Sequitur, 1997.

18 De todas formas no se puede poner en el mismo plano al nazismo y el estalinismo. Extrapolando lo propuesto por el propio Bauman en su obra más importante, *Modernidad y Holocausto*, en el sentido de reivindicar la absoluta especificidad de la Shoah (el Holocausto) frente a otros genocidios y crímenes contra la humanidad, creemos que el régimen nazi fue también de una maldad específica e incomparable dentro del amplio catálogo de regímenes totalitarios del siglo XX. No se trata de una cuestión cuantitativa, de si Stalin mató a más millones de personas que Hitler, o de si el porcentaje de población aniquilada por Pol Pot en Camboya fue mucho mayor o no, que lo fue. Se trata del proyecto, esencialmente canalla, de eliminar sistemática y tecnológicamente a una o varias razas, de aniquilar a seres humanos por su origen étnico, sin posible escapatoria. Como señala Bauman, en la Edad Media el judío se podía salvar convirtiéndose a la otra religión, y en los demás totalitarismos

existía al menos la posibilidad de reeducarse o de ser un "hombre nuevo", aunque fuese disimulando. En el nazismo no había salvación posible para las "malas hierbas", al ser estas naturalmente, genéticamente, malas. Por lo demás en el estalinismo había un ideal del yo, el comunismo, que buscaba no una sociedad pura y uniforme sino una sociedad más justa, aunque luego diera paso al Yo-ideal del tirano y al culto a la personalidad (he tratado este tema, a partir de un análisis del Manifiesto Comunista, en "Conyunturas". *Trama y Fondo* nº 3, 1997: 65-74).

<sup>19</sup> En este sentido la sociedad actual se definiría por la proliferación de "no lugares", frente a los "lugares" propios de sociedades anteriores: el "lugar" era un espacio de socialización, mientras que en el "no lugar", que es casi siempre un espacio de circulación y consumo -como los aeropuertos y los llamados mall o grandes centros comerciales-, no se crean relaciones sociales fuertes o estables. En los "no lugares" funcionan perfectamente los códigos, lo semiótico, pero no hay simbolización, es decir faltan esos procesos que son absolutamente imprescindible para que se cree el lazo social. Al menos esta es la hipótesis del etnólogo y antropólogo francés Marc AUGÉ, expuesta ya en su libro *Los no lugares, espacios del anonimato: antropología sobre modernidad* (Ed. Gedisa, 1993).

<sup>20</sup> Así lo entendía, por ejemplo, Joseph Roth, magnífico escritor judío de origen austriaco convertido al catolicismo y uno de los más ardientes y clarividentes opositores del nazismo, que expresó con precisión su teoría de que éste era en esencia un movimiento anticatólico, en sus artículos del exilio de París (véase: *La filial del infierno en la tierra. Escritos desde la emigración*. Ed. El acantilado, Barcelona, 2004). Roth era profundamente contrario al laicismo, al cual oponía su intenso y desgarrador pesimismo respecto al hombre. En una carta a su amigo Stefan Zweig se definió a sí mismo como "un racionalista sin religión, un católico con una razón judía".

ta por un funcionamiento en red a través de meros contactos en vez de vínculos, lo que supone la disgregación de los lazos sociales, incluida la familia y otras formas de vinculación fuerte<sup>19</sup>.

El problema de Bauman es que en su análisis mete en un mismo saco lo bueno y lo malo de la Modernidad, los avances y progresos indudables que esta propicia, junto con sus devastadores efectos colaterales e indeseados (como puede ser el nazismo). Creemos que convendría precisar que el problema de esa "modernidad sólida" no es la modernidad en sí, sino su rechazo de lo simbólico, de lo sagrado<sup>20</sup>. La modernidad asimbólica que hemos conocido, sobre todo en Europa, al construirse sobre el delirio de una racionalidad a ultranza ha abolido el lado subjetivo (religioso) del ser humano; ser humano que es así pensado como una máquina, como un robot -sin alma- que se puede perfeccionar ilimitadamente mediante manipulaciones técnicas, propiciando lo que podríamos definir como un proyecto político dirigido por la ingeniería social. Pero no debemos por ello, a partir de las consecuencias desastrosas que este error garrafal ha producido, rechazar sin más las ideas de Historia, Progreso y Utopía, pues sin ellas no hay ética posible, ni puede articularse una modernidad de otro tipo, diferente a la que hasta ahora hemos conocido, en la que tenga cabida lo sagrado del ser humano.

El primer paso para poder avanzar hacia este otro proyecto de Modernidad, que rescate una idea sensata de Historia, Progreso y Utopía, es asumir que el ser humano es realmente imperfecto y que sus posibilidades de cambio son limitadas. Como dijo un gran torero al periodista que le preguntaba que por qué a ese toro, realmente difícil y peligroso, no lo había toreado bien: "lo que no pué ser no pué ser, y además es imposible". Reconozcamos, pues, nuestras limitaciones. En este sentido admitamos que si bien la idea del progreso indefinido y constante podría ser aplicable (aunque también con precaución) a la ciencia, y en bastante menor medida a la política (el progresismo, para que sea sensato, debe estar contrarrestado siempre por un cierto conservadurismo); desde luego es muy poco aplicable a las cuestiones morales y prácticamente nada al arte.

Es cierto que en la Modernidad sólida el conocimiento científico avanzó de manera indudable, pero al hacerlo sin contrapeso simbólico alguno la vida moral y política experimentó un retroceso catastrófico (como ocurrió en el nazismo). De este modo, si para Bauman el nazismo supuso un grado de maldad específico y único gracias a la modernidad (a sus técnicas de organización burocrática, a sus avances científicos), hoy, en lo que él llama la Modernidad líquida asistimos asimismo a la



paradoja de ver cómo se utilizan los nuevos avances técnicos y científicos (la velocidad y facilidad en las comunicaciones reales o virtuales, en este caso a través de Internet, por ejemplo) para ponerlos al servicio del terrorismo fundamentalista islámico de Al Qaeda. Tanto en su forma sólida como en la líquida, el problema de esta Modernidad sigue siendo el vacío de lo simbólico, ese vacío que por cierto percibe Al Qaeda como nuestro auténtico punto débil.

En resumen, en lo que se refiere al ámbito científico podemos señalar lo siguiente: el conocimiento es acumulable y ampliable (en la ciencia existe y se busca constantemente la novedad); las destrezas técnicas y científicas se pueden transmitir de una generación a otra; la racionalidad científica se basa en la objetividad y en el proceso de verificación / falsación, y por tanto, y debido a todo esto, es posible dentro del ámbito científico plantear la idea de un progreso continuo. Pero en lo que se refiere a la dimensión política y moral no existe acumulación y las novedades son raras o dudosas. Además, cada generación debe aprender las destrezas políticas y morales por sí misma y actuar con ellas frente a los inevitables conflictos generados por el odio que produce la relación social, la convivencia con el otro: “la ética y la política constituyen destrezas prácticas que los seres humanos han ideado para afrontar estos conflictos. Al contrario de lo que ocurre con las capacidades del conocimiento científico, las de la ética y la política no son fácilmente transmisibles y, comoquiera que se pierden fácilmente, cada nueva generación tiene que aprenderlas de nuevo”<sup>21</sup>.

En resumen, la propuesta ética propia de una Modernidad que admita lo sagrado podría enunciarse así: no conformarse con lo que es, sino que hay que intentar conseguir lo que puede y debe ser. Y para ello ha de mantenerse cierta idea utópica de progreso y de avance histórico, un progreso que nunca alcanzará, casi nos atreveríamos a decir que afortunadamente, la perfección total. Como ha señalado J.M. Vera<sup>15</sup>, “la ética y el monstruo interior conviven siempre simultáneamente en todos y cada uno de los seres humanos, algo que nunca debe olvidar quien haga propuestas políticas, institucionales o sociales”, por lo cual, toda propuesta de progreso ha de plantearse que el futuro va a ser siempre “conflictivo y abierto, sometido a decisiones humanas”, ya que debemos admitir que no existe “un curso prefijado de las cosas”.

21 John GRAY: “Una ilusión con futuro”. En: *Letras Libres*, nº 38. Noviembre, 2004: 10-15.

15 Juan Manuel VERA: “Utopía y pensamiento disutópico”, en: *Revista Iniciativa Socialista*. <http://www.inisoc.org/utopia.htm>

### **Arte y religión como componentes de Lo Sagrado**

El marxismo quizá haya sido el intento más radical de llevar hasta

sus últimas consecuencias los ideales utópicos de la modernidad. Pero en él pesó mucho su parte delirante, basada en la fe desmedida en un progreso ilimitado y todopoderoso y en la creencia irracional de que el ser humano es absolutamente moldeable, como de plastilina, de tal forma que ese estadio final de la revolución, el comunismo como sociedad ideal, Marx lo planteó como un regreso a una totalidad sin conflictos, al origen mismo de la historia. La sociedad comunista era pues un delirio que intentaba conceptualmente dar sentido al ser-para-la-muerte, sustituyendo a Dios por el Porvenir. Dar un sentido a la existencia humana, proponiendo la superación de la muerte mediante una humanización de la divinidad, era un proyecto paradigmático de esa modernidad sin Dios, de esa modernidad asimbólica a la que acabamos de referirnos. El comunismo, la sociedad sin clases, es decir sin conflictos, suponía en realidad el colapso entre anamnesis y utopía, entre pasado y futuro (pues el futuro es el pasado); que tiene que ver de nuevo con el conflicto entre religión y política, con esa dificultad que ha padecido la modernidad a la hora de moverse entre el poder terrenal y concreto del César y el divino y simbólico de Dios.

Sin embargo, desde el marxismo quién mejor ha afrontado el problema de la utopía ha sido Ernst Bloch (Alemania, 1885-1977), incluso ha sido denominado por ello el filósofo de la utopía<sup>12</sup>. Lo que más llama la atención en el autor de *El ateísmo en el cristianismo* (1968) es, desde luego, la relación que establece entre utopía política y religión. En primer lugar, frente a las utopías sociales, que tienen su origen en Moro (para Bloch este es el creador del término, pero no del concepto) y que acabaron siendo fantasías políticas que proponen sociedades aisladas y cerradas, un mundo concluso y definitivo, él sugiere una sociedad abierta y no conclusa; siendo finalmente la utopía una "función": concepto de lo todavía-no, que actúa sobre la representación y el pensamiento.

Esta idea la desarrolla Bloch a lo largo de los años y de los libros que va publicando, desde *Espíritu de la Utopía* (1918) hasta *El principio esperanza* (1954-1959). Viviendo en la República Democrática Alemana (la Alemania del Este o comunista), en 1957 es acusado de corruptor de la juventud y apartado de la docencia. Sus libros son prohibidos y finalmente, a comienzos de los sesenta huye a la República Federal Alemana. Sin embargo en su idea de utopía-función el marxismo sigue ocupando un papel relevante: "El marxismo ha salvado el núcleo racional de la utopía", dirá, ofreciendo así una propuesta interesante, que permite diferenciar entre el núcleo racional y la parte delirante del proyecto utópico.

Pero finalmente, como ya hemos apuntado, será la relación que esta-

12 Francisco SERRA: *Utopía e ideología en el pensamiento de Ernst Bloch*, en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/utopia.html>

blece entre dimensión escatológica y dimensión utópica lo que más nos interese de su obra: para Bloch utopía y escatología se interrelacionan, integrando de este modo los elementos mesiánicos y apocalípticos en una perspectiva, eso sí secularizada, pero sin que ello suponga la desaparición de la teología: “No hay racionalización posible sin teología”, dirá Bloch, siendo su “principio esperanza” un concepto a la vez metapolítico y metarreligioso (es decir, añadiríamos nosotros, esencialmente ético). Y es que entre la utopía y el marxismo (su núcleo racional), el elemento mediador no sería otro que la esperanza religiosa.

Tenemos por tanto localizada en la filosofía de Bloch, y esto supone ya un cambio radical en comparación con otros modelos utópicos modernos, un lugar para la religión. ¿Y el arte que, según Bataille, forma parte junto a la religión del ámbito de Lo Sagrado? A este respecto Bloch establece la diferencia entre la ideología y lo que él llama la “cultura” (y que nosotros vamos a traducir, también, por arte). La ideología, según el filósofo alemán, se construye con las ideas dominantes de una época, las ideas de una clase dominante, pues las ideologías “lo son siempre en sí de la clase dominante”, justifican también siempre una situación social dada. La ideología es una “falsa conciencia interesada”, mientras que la cultura es algo diferente: “el problema de la ideología entra justamente en el campo del problema de la herencia cultural, del problema de cómo es posible que, también después de la desaparición de sus fundamentos sociales, obras de la superestructura se reproduzcan progresivamente en la conciencia cultural”.

Para Bloch el excedente (*Überschuss*) que constituye y mantiene el sustrato de la herencia cultural es sólo creado por la influencia de la función utópica. De este modo, los productos culturales trascienden la conciencia falsa que la sociedad tenía sobre sí misma, sobre todo “en la época clásica de una sociedad”, que es cuando nos encontramos con productos en los que se pone de relieve ese excedente en el arte. Finalmente, todas las grandes obras culturales tienen implícitamente un trasfondo utópico; en toda expresión de la cultura humana existe un “espíritu de utopía”. Tenemos pues localizado en su sistema de pensamiento un posible lugar para la religión y el arte (especialmente el clásico), cuya suma y mutua interacción constituye precisamente el ámbito de Lo Sagrado.

Hasta aquí la, digamos, parte aprovechable de la filosofía de Bloch. Sin embargo, este pensador enfrenta de manera equivocada el problema de la relación entre pasado (en tanto que anamnesis, rememoración o reminiscencia) y futuro. Toda la fuerza de la función utópica la pone Bloch en el futuro, aunque precisando que para él existen dos futuros,

22 Véase, por ejemplo, "La ideología interpela a los individuos como sujetos", en: *Ideologías y Aparatos Ideológicos de Estado* (1969), y "Marxismo y lucha de clases", su prólogo a la sexta edición del manual de Marta Harnecker (1971), cit. en: *www.webdianoia.com*.

Y es que Louis ALTHUSSER (1918-1990) representa en cierto modo una forma radicalmente opuesta de entender el marxismo a la de Bloch. Althusser propone un "discurso científico sin sujeto", que permitiría "estar fuera de la ideología", posibilitando el conocimiento científico; conocimiento que, en relación con la historia (una historia entendida como ciencia) no es otro que el que proviene de la teoría científica de Marx. Para Althusser el marxismo era una ciencia enfrentada a la metafísica y a la teología y, nada más y nada menos, que inmune a todo prejuicio. Pero el problema esencial es que en ese estar fuera de la ideología, sin sujeto, la teoría científica de Marx para Althusser "nos da la demostración de que todo está relacionado con la lucha de clases"; siendo finalmente la lucha de clases, y el encontronazo inevitable de las clases antagonistas -es decir lo real del odio- el núcleo incandescente de su propuesta "científica" y a-subjetiva. De este modo, allí donde el sujeto desaparece aparece ese núcleo inextinguible, e inmanejable, de odio.

uno viejo en su contenido, automático, fruto de la repetición y otro en el que florece la esperanza. Lo que todavía no ha llegado a ser-lo-que-debiera-ser, establece un horizonte utópico en relación con un sujeto: sin sujeto no hay esperanza, siendo esta una diferencia esencial con el marxismo de Althusser y su propuesta de la categoría de sujeto como constitutiva de toda ideología<sup>22</sup>. Pero el problema es la interpretación que hace Bloch del pasado, ya que él valora negativamente que la historia de la filosofía occidental, desde Platón en adelante, aparezca bajo el imperio de la anamnesis, pues de este modo se ha dirigido hacia el pasado, a lo que ya fue (saber de lo dado, de lo que ya ha llegado a ser) frente a aquello que todavía-no-ha llegado-a-ser, bloqueando el acceso al futuro, impidiendo el conocimiento dirigido hacia delante. Es este un gran error de Bloch, insistimos, ya que sin anamnesis (o mejor dicho, sin elaboración del pasado mítico) no hay futuro mejor, no hay utopía humanamente aceptable, o al menos es esto lo que vamos a intentar demostrar más adelante mediante el análisis de *Casablanca*.

### La utopía democrática: la universalidad de la igualdad y la libertad

Si es posible salvar a la utopía, en el Siglo XXI, ha de ser a costa de desprenderla de sus componentes totalitarios y dictatoriales. Ha de ser por tanto una utopía democrática, pues la democracia es el más humano y plausible de todos los ideales creados por la modernidad, y desde luego el único que puede adaptarse a esa tolerante modernidad con Dios o modernidad abierta a lo simbólico y a lo sagrado que venimos propugnando.

Claro que lo primero que conviene precisar es que la democracia moderna, sin dejar de tener como referente común a la Atenas de la Antigüedad Clásica, tiene al menos dos orígenes, no del todo simultáneos: por un lado estaría la democracia anglo-americana, que fue la primera en desarrollarse, y por otro el referente republicano francés. En este sentido, y a partir de la toma en consideración de este doble origen de la democracia moderna, conviene recordar que la primera en nacer fue la que tiene su inicio en Inglaterra, a lo largo del siglo XVII, y que alcanzará su momento ejemplar en la llamada "Revolución Gloriosa de 1688", punto culminante de un proceso en el que el protestantismo más estricto (sobre todo el llamado puritanismo) jugará un papel relevante. En el periodo revolucionario previo, el de la República o Commonwealth (1650-1660), en Inglaterra "imperó el rigorismo moral de los puritanos en el poder. El lujo dio paso a la austeridad, el ocio al trabajo constante, se prohibió el deporte, se cerraron los teatros, después las cervecerías (a esto se deben

los extraños horarios que tienen en la actualidad), era obligatorio asistir a misa, la lectura de la Biblia se convirtió en la principal ocupación, y la ascesis de los monjes se impuso en la vida cotidiana, como modelo de una vida metódica, en la que el único fin era aprovechar bien el tiempo y no malgastarlo ociosamente”<sup>23</sup>.

23 Dietrich SCHWANITZ: *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Ed. Taurus, 2004.

Además, esos puritanos británicos, en su marcha al otro lado del Atlántico, jugarán también un papel esencial en la constitución y la independencia de los EE.UU., dando lugar a la más importante y sólida democracia moderna que, de este modo, nace estrechamente relacionada con la religión cristiana, aunque también mostrará en sus inicios una deriva ideológica ciertamente inquietante, al reconocer Thomas Jefferson, en la *Declaración de Independencia*, nada más y nada menos que un supuesto “derecho a la felicidad”. En este sentido conviene recordar que en el cristianismo la felicidad era, en todo caso, una recompensa por las buenas obras, por la aceptación del sufrimiento y la penitencia. El papel esencial que habrá de jugar esta deriva, que introduce la revolución americana en la modernidad, será subrayado por Tocqueville, cuando señala que el malestar del hombre moderno está motivado por su deseo siempre en pos de la felicidad, entendida esta como bienestar material, como entronización del principio de placer. Incluso Isaiah Berlin hilará más fino aún, en *La traición de la libertad*, cuando analiza el pensamiento moderno en el S. XVIII como aquel que concibe a la naturaleza, en general y a la humana en particular, como esencialmente armoniosa, y de ahí llega a deducir que, para dicho pensamiento moderno emergente, lo que un determinado individuo desea, de manera “natural”, no puede chocar, de esa misma manera, tan supuestamente “natural”, contra lo que otro desea, de tal modo que si se produce tal choque es porque el deseo inicial, el deseo, habría que precisar, del que piensa –en el sentido del cogito cartesiano– en todo esto, no es verdadero: es la noción que fundamenta, para Berlín, toda utopía y esta, según él, tarde o temprano conduce al sometimiento de los individuos, sometimiento motivado, añadiríamos nosotros, por un excesivo optimismo que no ve el lado oscuro de las cosas. La base filosófica de ese optimismo, tan propicio al delirio, estaría sin duda en Hegel, cuando considera que la Historia es capaz de poner a las pasiones a trabajar para ella, mediante la famosa “astucia de la razón”.

Claro que más inquietante será la deriva del otro gran proceso democrático moderno, la revolución francesa, en la que ya desde sus mismos orígenes el despliegue de una violencia extrema se unió muy pronto a una actitud anti-religiosa, pues las “masacres estuvieron acompañadas de campañas de propaganda anticristianas. Notre Dame pasó a deno-

23 Dietrich SCHWANITZ: *La cultura. Todo lo que hay que saber*. Ed. Taurus, 2004.

24 Esta doble concepción de la democracia sigue aún operando en Occidente, afianzando la diferencia que todavía es posible observar entre la democracia anglo-americana y la europea, de origen francés. Es curioso comprobar cómo en el actual debate, que se está produciendo de manera a veces apasionada en países como Holanda o Francia, sobre el creciente problema que existe con los habitantes de estos países de religión islámica (véase por ejemplo "¿Puede convivir en paz el islam y Occidente?". En: *El País*, 20-2-2005), nadie se pregunte por qué en los EEUU, con un porcentaje similar de población islámica, que incluye una proporción elevada de la misma formada por conversos de raza negra, no existe ese problema, pese incluso al 11-S. Nadie parece querer ver que un creyente islámico se encuentra más a gusto entre otros creyentes (como ocurre en los EE.UU., donde la democracia no se ha separado de la experiencia religiosa) que en países donde la ideología dominante es un laicismo radical y fundamentalista, el cual, en tanto que creyentes confesos, percibe a los practicantes de la religión islámica, y hace que ellos mismos se perciban, como incómodos "fanáticos" o "ignorantes y atrasados". Todo ello por no hablar del vacío de lo simbólico, mucho mayor en Europa que en los EE.UU.

minarse el Templo de la Razón, el obispo de París se caló la boina revolucionaria y se clausuraron todas las iglesias. En la provincia de Vendée se produjo un levantamiento que fue ahogado en la sangre de quinientas mil personas"<sup>23</sup>. Y es que la revolución francesa pretendió instaurar, a sangre y fuego, un nuevo orden moderno, arrasando con el universo simbólico cristiano, de ahí su afán por cambiar incluso el calendario. Es más, pretendió colocar en lugar de Dios a una Diosa, la diosa Razón<sup>24</sup>.

En cualquier caso, la democracia moderna, tras salir por fortuna victoriosa de la II Guerra Mundial y del desafío totalitario comunista de la Guerra Fría, es hoy por hoy con sus luces y sombras, heredera de esas dos tradiciones, la anglo-americana y la francesa. Quien mejor ha definido a dicha democracia, entendida en su sentido moderno, ha sido sin duda Winston Churchill, con su famosa sentencia: "La democracia es el peor de los regímenes, excluidos todos los demás", o con otras frases, quizá no tan conocidas pero igualmente valiosas, como: "la democracia es la necesidad de doblegarse de vez en cuando a las opiniones de los demás". En definitiva, si somos conscientes de nuestras limitaciones y de los peligros que conlleva la vida en sociedad, es decir entre esos seres pulsionales que somos, quizá la democracia sea el máximo grado de progreso y desarrollo político al que podemos aspirar. En este sentido me parece admisible la propuesta teórica de "fin de la historia" de Francis Fukuyama, si la separamos de su infundada e insensata fe ciega en las virtudes del capitalismo y en la capacidad de autoorganización espontánea de una sociedad liberal, es decir de una sociedad que tal y como ahora se manifiesta es, en esencia, profundamente asimbólica.

En resumen, creo que el concepto de Progreso, quizá no un progreso indefinido ni mucho menos, pero si con bastante recorrido todavía por delante, es perfectamente asumible en el ámbito de la ciencia, pero mucho menos en el político, en el que quizá ya no sea posible experimentar más y debemos movernos en las reglas de juego, mejorándolas y perfeccionándolas todo lo que sea posible, de la democracia moderna. Por supuesto, cabe señalar, que el Progreso científico futuro o el logro presente que supone ser la democracia no están, ni mucho menos garantizados, y es perfectamente imaginable cualquier tipo de vuelta atrás, de retroceso a periodos oscuros, quizá de una oscuridad inaudita y terrible. Incluso es posible, hace tiempo que lo sabemos, que lleguemos a autoaniquilarnos como especie. Todo depende de nosotros mismos, de nuestra capacidad heroica de sostener, o no, las conquistas de la modernidad, lo que esta tiene de progreso y mejora. La cuestión es que esa otra modernidad alternativa sólo puede sostenerse en lo simbólico; una dimensión a la que en principio permanecen ajenas tanto la ciencia como la política.

Y es que hasta ahora hemos hablado sobre todo del ámbito científico y político, como aquellos registros de lo humano en los que puede y debe reinar la racionalidad y que, en definitiva, remiten a lo que Bataille denomina Lo Profano. Pero sigue ahí presente el problema de Lo Sagrado, el de la religión y el arte. Y ese es el gran reto de nuestra modernidad que, si quiere sobrevivir, deberá dejar de ser posmoderna y deconstructiva y abordar la tarea de la reconstrucción de lo simbólico. Y para avanzar en este sentido, lo primero es reconocer la íntima relación que existe entre la elaboración de los orígenes, del pasado, y la necesidad de enunciar una promesa, la promesa de un futuro digno y humano: para ello debe instaurarse una posibilidad de articulación entre mito y utopía, entre los mitos orales, ancestrales, del retorno circular del origen, y el mito moderno del progreso y el futuro, constituyéndose así la utopía como mito prospectivo. En resumen, una correcta articulación de lo sagrado en nuestra civilización moderna debe empezar por articular lo real del paso del tiempo a través de la anamnesis como reminiscencia, como representación o traída a la memoria de algo pasado, para poder así proyectarlo utópicamente al futuro. No obstante, esta tarea que imperiosamente aguarda a la modernidad, no debe empezar, por fortuna, de cero, sino que cuenta con textos muy precisos, que tratan de cómo es posible articular el origen -mediante la anamnesis- con el futuro, un futuro enunciado en tanto que promesa basada en la democracia. Dispone, dicha modernidad utópica, de textos a la vez clásicos y modernos como la película *Casablanca*, con los que poder pensarse a sí misma.

#### **“God bless you” o cómo articular pasado y futuro**

Digamos, antes de nada, que el Edipo, lo que Freud denomina “complejo edípico”, pero que nosotros pretendemos ahora abordar sobre todo como modelo de estructura narrativa (una historia con tres personajes), sería el meta-texto o meta-relato que nos permite analizar el proceso de construcción de la subjetividad humana, con sus conflictos y sus, siempre precarias, soluciones. Cómo se fabrica un sujeto: esa es la intrahistoria de cada uno de nosotros que el mito edípico permite conocer. En el Edipo está el pasado, el origen en el cuerpo materno, y la posible salida del conflictivo presente, que este pasado condiciona, merced a una promesa, la de que hay futuro para nuestro deseo más allá de la deriva pasional, y letal, del incesto; promesa de futuro que debe ser enunciada mediante la palabra del padre, una palabra que se sostiene, y a la vez hace posible a la Ley. Tenemos pues el pasado y su necesaria anamnesis (tarea que, desde Freud, no sólo sería propia de la religión o del arte, sino también de la experiencia psicoanalítica) y, a partir de ese trabajo de

anamnesis, tenemos su plausible articulación como futuro utópico, que establecería así un determinado horizonte simbólico para el sujeto. Y esto es lo que vamos a intentar reconocer en el relato que pone en escena *Casablanca*.

Para el análisis de este texto fílmico clásico vamos a apoyarnos en un trabajo previo, de gran importancia, publicado en esta misma revista por J. G. Requena<sup>25</sup>. En dicho artículo, Requena demuestra de manera fehaciente cómo y con qué precisión puede leerse la cifra del Edipo en *Casablanca*. Y es que el tiempo, algo esencial al mito edípico, está perfectamente estructurado en este filme, desde el punto de vista tanto de la puesta en escena como de la narratividad: el presente se escenificaba sobre todo en el espacio del Café de Rick, mientras que el futuro, aunque anticipado en diversas secuencias previas, será enunciado en la escena final del aeropuerto. Por lo demás, el tema del pasado está asimismo configurado con precisión: es París, lo que ocurrió en París –como metáfora del paraíso original y la posterior expulsión del mismo–, lo que se narra y se pone en escena a través del famoso flash-back. Este pasado (narrativo), pasado propio de la historia que cuenta la película, se enuncia mediante el salto hacia atrás –única trasgresión de la linealidad narrativa que se permite el filme–, y es a la vez un espacio-tiempo que remite también, para cada espectador en particular, para cada espectador apasionado, entregado ya a estas alturas a la emoción que vehicula el relato, a su propio pasado intrahistórico y subjetivo. El flash-back hace renacer en el espectador la dramática vivencia del propio e íntimo conflicto edípico, ese conflicto básico relacionado con lo real del origen en el cuerpo de la madre.

París es, en el contexto de la película, lo que el flash-back muestra con precisión metonímica pero, sobre todo, metafórica. Es de entrada la “ciudad del amor”, donde este triunfa (F1: plenitud del amor, metaforizada por el Arco de Triunfo, primera imagen que aparece en el flash-back. F2: un Arco de Triunfo que, inmediatamente enmarca a los dos amantes dichosos). Dichosos y de rostro juvenil, algo sorprendente en el caso de Bogart, cuyo rostro marcado por las arrugas y cicatrices acabamos de ver, en una secuencia anterior, bajo una iluminación contrastada, que dibuja un claroscuro que hace emerger unas sombras, las cuales marcan bien las aristas, cortantes, de su gesto (F3: este Primer Plano corresponde a la primera vez que Rick vuelve a ver a Ilsa después de París). En aquella ocasión, que transcurre en el presente narrativo de *Casablanca*, en su rostro, merced al trabajo interpretativo de Bogart, parecía plasmarse la herida misma que la ausencia de París produce, en forma de rictus en sus labios: recordemos al respecto que siempre se dijo que esa cicatriz

<sup>25</sup> Jesús GONZÁLEZ REQUENA: “Casablanca: la cifra del Edipo”. *Trama y Fondo* nº 7, 1999: 9-30. Para seguir adecuadamente el desarrollo de esta parte de mi artículo, es muy conveniente tanto una visión reciente de la película como la lectura de este magnífico trabajo.



F1



F2



F3



real que Bogart tenía en el labio inferior, fue causada en un lance supuestamente bélico, entre heroico y aventurero<sup>26</sup>. Más importante, respecto al trabajo compositivo de la gestualidad del personaje de Rick que lleva a cabo Bogart en la escena de la que forma parte F3, es que en realidad se trata de reflejar la emergencia, en toda su pureza, del odio en el rostro del personaje, del odio del sujeto hacia su objeto (perdido) de deseo. Pero todo esto que decimos sobre el Rick de *Casablanca* forma parte del presente narrativo del filme; volvamos de nuevo al pasado, a ese momento de esplendor en el que la posesión del objeto conllevó, finalmente, su dolorosa pérdida. Volvamos a París.

Y allí, en el inicio del flash-back, lo que en realidad estamos reviviendo con Rick (F4: ese Rick borracho y abatido, que acabamos de ver en la negra noche del presente de *Casablanca*, antes de evocar el pasado) es la experiencia del paraíso narcisista original; un vergel imaginario donde la fusión entre los amantes fue plena, ya que el sujeto naciente se acopló, o deliró acoplarse a la perfección con su objeto de deseo (F5: es sorprendente el escaso realismo que supone la brusca transición desde el fondo de París, en F2, a este otro fondo campestre, mediante un fundido encadenado, que modifica la transparencia situada en la parte posterior del campo representado, sin que se cambie la posición de los dos personajes, situados en la parte anterior, en el proscenio de la escena). Nos encontramos pues con los dos amantes fundidos, en su relación dual, perfecta e imaginaria: el acoplamiento es total entre el Yo y su objeto de deseo. No hay paso del tiempo, ni preguntas, ni palabras (sólo música en la banda-sonido). Ningún obstáculo se opone a la feliz conjunción, a la plena posesión del objeto<sup>27</sup>.



F5



F6



F7

Pero, como Requena señala con ajustada precisión en su citado artículo, será inevitable que el relato avance, por acción del paso del tiempo: llegan las primeras palabras entre ellos dos, acompañadas de preguntas y, sobre todo, de sombras. Y es que aparece la experiencia sexual: Rick posee a Ilsa (F6) y, en ese momento irrumpen los nazis en la ciudad del amor, invaden París (F7: el fundido encadena el Primer Plano de los amantes con unas ruinas en las que aparece escrita la palabra París. F8:

26 Humphrey Bogart fue un icono de la defensa de la democracia durante muchos años, y aún lo sigue siendo en la memoria de cierta izquierda sensata. Véase por ejemplo lo que dijo Santiago Carrillo en una reciente entrevista, cuando la periodista le recordó lo que, viéndole de pie en el Congreso, sin humillarse ante los golpistas de 23-F, le sugirió su figura: “Periodista: Perdone por la frivolidad, pero a mí me pareció, desde la tribuna de prensa en la que yo estaba (en el suelo, desde luego), que sólo le faltaba a usted la gabardina para acabar de recordar a Humphrey Bogart (...). Santiago Carrillo: Me gusta esa comparación que usted me hace con Bogart como actor y como hombre progresista. ¡Realmente me gusta eso que me ha dicho!”. M<sup>ra</sup> Antonia IGLESIAS: “Santiago Carrillo. Un resistente de la política”. *El País Semanal*. 9-1-2005.



F4

27 Digamos de paso, y saliendo por el momento del ámbito intrahistórico de la subjetividad, que ese mismo pasado imaginario es el que subyace en las fantasías sobre el origen propias del nacionalismo; pues este no es sino la aberrante y peligrosa proyección, en el plano político, de una forclusión psicotizante de la laboriosa tarea de anamnesis. Esa labor de anamnesis que, en el mejor de los casos, la religión, el arte o el psicoanálisis pueden posibilitar, allí donde el relato edípico no ha cerrado del todo en lo real las numerosas heridas de cada cual: el Edipo, cuando funciona, se pone en marcha en lo real como bricolaje simbólico (es decir, en definitiva, cuando todo va bien no deja por ello de hacerse lo que se puede).



F8



F9

28 "Laszlo" significa, en checo (y en inglés "lasso"), lazo y tiene raíz común con *láska*, que significa amor y cariño, tal y como señala en un interesante libro sobre este inagotable filme J.A. GONZÁLEZ CASANOVA (*Casablanca. Una historia y un mito*. Ed. Kairós, 1994). Por otra parte, recordemos que Rick aparece así, tal cual, en el filme, sin apellido; mientras que a Victor Laszlo se le conoce sobre todo por el suyo.



F10

remarquemos el hecho de que, en una película toda ella rodada en estudio, aparece ahora de nuevo, como ocurría tras los títulos de crédito, la imagen documental, real, con toda su aspereza y radicalidad fotográfica). Los nazis invaden la ciudad de la luz y del amor, de mismo modo que, cuando Edipo posee a Yocasta, invade la peste a Tebas. La posesión del objeto desata la furia de la pulsión (perfectamente representada por los nazis en el filme como algo equivalente a la peste tebana). Pero junto a los nazis, al mismo tiempo que ellos, llega el amo del objeto de deseo (aquel al que un día esta le dijo "te amo", sellando un compromiso simbólico). Llega en el espacio off, en el fuera de campo, pues nunca veremos a Laszlo a lo largo de este flash-back, aunque los efectos de su emergencia condicionan completamente el dramático desenlace de toda la secuencia.

El bello y feliz momento inicial, el del narcisismo original (La Bella Aurora que emblematiza el nombre del café parisino en el que se encuentran los amantes) muere aniquilado por la llegada de la pulsión (F9: la sombra sobre el nombre del café parece construir la metáfora de la tumba del amor narcisista). Pero no llegan sólo los nazis, pues con ellos –paralelamente a ellos, queremos decir– viene también el héroe de la Resistencia (en el ámbito intrahistórico se trata de la resistencia a la pulsión en tanto que instancia mortífera). Aparece la capacidad de resistir, a los nazis y a la pulsión; capacidad ligada a Laszlo, porque este sustenta una promesa: la de que el futuro es posible, la de que la vida puede continuar. Laszlo es el héroe masculino y, por ello, quien encarna la función paterna en relación con el conflicto edípico<sup>28</sup>; es el tercero que rompe la relación dual, aquel que acabará manifestándose más adelante, en el presente narrativo de *Casablanca*, como el portador de una palabra respetable y respetada, una palabra que se apoya en la cicatriz de su rostro, emblema de su paso por la castración (F10: la cicatriz que cruza su frente, de manera paralela a esas matas de pelo blanco, canoso, que delatan su madurez, los efectos del paso del tiempo vivido, es la huella de que ha resistido a la pulsión, es decir a los nazis, tras pasar por sus campos de concentración). Este fotograma (F10) nos muestra, por cierto, las dos caras de la Ley: Laszlo, colocado en primer término y el capitán Renault, colocado detrás, de pie, con su cínica sonrisa, en representación de las leyes vigentes en ese momento, normas que se acomodan pragmáticamente al poder, en este caso el de la Bestia nazi. Renault es el representante de la autoridad legal, la del gobierno colaboracionista de Vichy, un gobierno cobarde, ejemplo de legalidad que, para sobrevivir, se adapta a lo que hay, a la violencia real y aparentemente invencible del nazismo. Esto por lo que respecta al plano de la Historia, porque en el otro, el de la historia que narra el filme, Renault es un vividor, un hedonista, que pre-

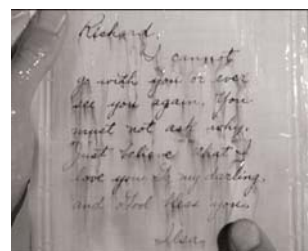
tende sobrevivir a lo real salvaguardando su placer. Por el contrario Laszlo, colocado ahí de frente, contenido y noble en su gesto, ejemplifica a la Ley propiamente dicha, no a la cambiante legalidad vigente, sino a lo simbólico de la Ley que nos convierte en seres humanos orgullosos de nosotros mismos.

Laszlo ha sobrevivido a la pulsión, pues como le dirá después, en el café de Rick, un anónimo resistente francés: “Leímos que le habían matado en cinco sitios diferentes”, contestándole Laszlo: “Y cada una de las cinco veces fue verdad”. El héroe, por tanto, es capaz de resucitar: reverbera aquí el mito de la Resurrección de Cristo, aquel héroe que venció a la muerte ante la mirada de una mujer, aquella María Magdalena que le vio salir del sepulcro sin reconocerle (quizá porque era otra persona, heredera del mensaje de Cristo, es decir otro cuerpo que sostenía una misma palabra, una idéntica promesa, pues fue al hablar el resucitado cuando se produjo su reconocimiento). Y es que, siguiendo con la analogía bíblica, estamos –por lo que se refiere al flash-back– ante una secuencia de acontecimientos que remiten a otro mito bien preciso de nuestra tradición judeo-cristiana: paraíso original → pecado (posesión del objeto incestuoso) → salida del paraíso como consecuencia de la Ley que prohíbe el incesto.

Y esa hora, la de la Ley, la marca el enorme reloj de la estación (F11). Con la restauración de la constatación del tiempo en la estructura narrativa llega una carta escrita por Ilsa, pero cuyo sentido último se apoya en la palabra que sustenta Laszlo y que ahora, en su primer movimiento, castrador y doloroso, se manifiesta como una palabra que se discursiviza en tanto que prohibición del objeto, señalándolo como objeto incestuoso. Una palabra que duele, que provoca una herida (F12: herida bellamente metaforizada en la tinta que la lluvia disuelve. Visualmente se percibe como la sangre que mana del Yo herido de Rick). Pero se ha prestado poca atención a lo que esa carta dice en su literalidad: “Debes creer que te quiero”, es decir debes tener fe en mi deseo. Pero sobre todo es importante subrayar cómo esta acaba: “God bless you”. “Dios te bendiga”, dice ella, y esas palabras son proferidas por quien ha sido el objeto de deseo, después de haber sido prohibido por la Ley, es decir que de alguna manera están sustentadas en el deseo de ella; deseo de que el futuro de Rick sea bueno, de que Dios -y nos referimos a El en tanto que Palabra: en el origen, del animal que habla que es el hombre, fue el Verbo- garantice ese bien para él. Es el valor de una promesa que el filme habrá de hacer narrativamente posible en la escena final del aeropuerto, cuando acabe el trabajo de anamnesis, de elaboración de ese pasado devastador,



F11



F12

y emerja la utopía. Sin embargo esas palabras se disuelven bajo la lluvia: “esas palabras -como dice Requena- fueron borradas, olvidadas, reprimidas”. Por eso será necesario recordarlas y reescribirlas, en la escena del aeropuerto. A esto es a lo que llamamos un proceso de anamnesis que hace posible la utopía.

Pero no podemos pasar por alto que lo que borra a esas palabras no es otra cosa que la lluvia. El agua, elemento femenino y materno, remite al origen real –primero– e imaginario –después– del Yo. El desplazamiento del significante “agua” puede seguirse a lo largo del texto: en el presente narrativo de Casablanca, en ese espacio de transición entre el interior en el que se protege el Yo herido de Rick (su café) y el espacio exterior, amenazante del aeropuerto<sup>29</sup>, tendrá lugar el siguiente diálogo, en el que Rick dice, cuando Renault indaga indiscretamente en su pasado: “Vine –a Casablanca– a tomar las aguas”, y Renault le responde: “¿Qué aguas? Estamos en el desierto”. Rick huye de las aguas, de la lluvia de París, y está, como le recuerda Renault, de nuevo recurriendo a una metáfora bíblica, en el desierto, realizando esa travesía del desierto que el Yo debe hacer para alcanzar la dimensión heroica de llegar a ser Sujeto (en tanto que sujetado a la Ley simbólica). Pero el Yo de Rick se resiste a reconocerlo, y lo evidencia mediante el contraste que supone aquí el uso, manifiesto, de la ironía (como expresión del Yo racional) frente a la latente presencia de la emoción (relacionada por el contrario con la dimensión mítica del Sujeto).

El tema del agua resuena también a nivel musical, en ese duelo de canciones que pone en escena la película. Está la canción guerrera de los nazis *Die Wacht am Rhein*, que hace referencia a un río, el Rhin, estableciendo la analogía agua, del río, igual a Madre-tierra, a Nación. La letra dice: “Lieb Vaterland, machst ruhig sein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein” (Patria Querida, puedes estar tranquila, se mantiene fiel y firme la guardia del Rhin)<sup>30</sup>. A esta canción nazi y pulsional se enfrenta, en primer lugar, *La Marsellesa*, como himno que viene a metaforizar la alianza democrática de las dos tradiciones que se reconocen sin problemas en él, la angloamericana y la francesa<sup>31</sup>. Pero la canción que finalmente resulta vencedora, por su importancia metafórica en la construcción del relato es *As Time Goes By*, que escribió en 1931 Herman Hupfeld, pero que hizo célebre e inolvidable este filme. Esta canción se refiere, de manera bastante explícita, a la articulación simbólica del paso del tiempo, en tanto que anamnesis: “lo esencial, las cosas fundamentales, se revelan con el paso del tiempo”. Y no podemos dejar de anotar que cuando escuchamos esta canción por primera vez, al pedirle Ilsa a Sam que la toque en el Café de Casablanca, este le recuerda que lo real del tiempo ha

29 El presente narrativo está construido topológicamente por un eje que arranca desde la izquierda del espacio representado, desde el interior más profundo del Café de Rick, donde está su despacho, lugar en el que él se esconde y desde el que pretende ser neutral, tanto frente a los nazis como, a diferencia de Renault, también frente a las mujeres. Rick desea no desear. Después está, siempre desplazándonos a la derecha, la ruleta y la sala de juegos, el local propiamente dicho y, por último la terraza, que no es sino la frontera entre el interior egocéntrico del Yo herido y el exterior, nocturno y brumoso del aeropuerto, lugar donde el relato nos confronta con el destino, ya que por ahí llegará la pulsión, es decir el nazi (mayor Strasser), pero también la Ley y el objeto perdido, es decir Laszlo e Ilsa. El aeropuerto se configura, pues, como el lugar de encuentro con lo real y lo simbólico.

30 Como certeramente señala González Casanova -*op. cit.*, pág. 179-, más allá del tema del agua, dos personajes secundarios vienen a escenificar cierto registro de lo femenino materno, en tanto que dos servidoras de la Diosa Madre, “que expresan las dos imágenes complementarias de lo Eterno Femenino sagrado: la Virgen y la Prostituta; María y la Magdalena; la joven búlgara Annina y la francesa Yvonne”.

31 Podemos así deducir dos formas de enfocar el problema del origen en lo social: la psicopática que representa el nacionalismo, como resultado de la forclusión del trabajo de anamnesis, y su contraria, la productiva y válida que podemos denominar patriotismo, entendido como elaboración políti-

hecho sus efectos: “Ha pasado mucho agua bajo el puente”, le dirá Sam a Ilsa. Por cierto que el personaje se llama Ilsa Lund, de tal modo que su apellido remite a la palabra sueca Lund, que tiene relación con el inglés Land, tierra<sup>28</sup>. Ilsa, en tanto que Lund, es la Madre tierra, lo femenino íntimamente ligado, por ello, al agua, a la lluvia de París. Pero recordemos que ahora es Ilsa Laszlo: el apellido de su marido, actuando como Significante-Nombre-del-Padre, la protege de su latencia pulsional, desde que esta emergió en París.

Pero ahora estamos en el presente narrativo, en el refugio del Café de Rick, en medio del desierto de Casablanca, donde se oculta el Yo herido, que intenta olvidar el pasado, negándose a elaborarlo, a hacer anamnesis. Todos preguntan, se interrogan por el pasado de Rick, pero él no responde, no quiere recordar, está instalado en el presente: “no hago planes con tanta antelación”, dirá con cínica ironía, refiriéndose a los requerimientos que le formula, para esa misma noche, una mujer fácil, pues Rick pretende ser neutral respecto al deseo. No quiere rememorar, no quiere recordar, y por eso no puede hacer anamnesis: y sin embargo la anamnesis es esencial en la elaboración mediante la palabra, mediante lo simbólico, del síntoma neurótico que emerge en el Yo herido, allí donde el Símbolo no está actuando, suturando esa herida para que quede sólo la cicatriz de la castración simbólica.

Y es que el deseo insiste, en lo imaginario: llega Ilsa, y le pide al pianista: “Tócala Sam, déjame recordar”. Recordar: ¿se trata de la anamnesis? No, más bien de todo lo contrario, pues ella desea que el tiempo no haya pasado, que vuelva París tal cual, ignorando que la relación primordial entre ellos dos está prohibida por la Ley. Este contenido latente de la escena lo han captado bien los espectadores, y se manifiesta, desvirtuado si se quiere, por el éxito de un tópico. Pero pese a lo que ese tópico, tan extendido, dice, Ilsa nunca le pedirá al pianista “Tócala otra vez Sam”, es decir “Play it Again, Sam”, como tituló sin embargo su comedia teatral Woody Allen, luego llevada al cine en 1972 por Herbert Ross (película que en España se tituló *Sueños de seductor*). Y es lógico que así sea, pues lo que desea Ilsa es que Sam toque como si no hubiera pasado el tiempo, como si el pasado de la herida no existiera, pues el Yo pretende ahora instalarse en un presente perpetuo. Decir “otra vez” supondría admitir que el tiempo ha pasado, que hubo una vez anterior, en el origen, un espacio-tiempo pretérito en el que esta canción operó sus efectos. El Yo pretende instalarse en el instante infinito del enamoramiento, como un instante que, como diría San Agustín, vale por toda una eternidad. Al no decir “otra vez”, Ilsa manifiesta su resistencia a la, siempre dolorosa, anamnesis.

ca que permite trascender el necesario anclaje del ser en sus orígenes hacia una proyección utópica, democrática y universalista. Para el desarrollo del concepto de patriotismo democrático, la lectura de algunos autores de la segunda etapa de la Escuela de Frankfurt, sobre todo Jürgen Habermas, podría ser especialmente provechosa.



F13



F14

<sup>32</sup> La cruz de Lorena y *La Marsellesa*, de códigos del nacionalismo francés, dados al delirio imaginario de la tribu, pasan a ser símbolos universales de la democracia y la libertad, como demuestra entre otras la hermosa secuencia del canto de la *Marsellesa* dirigida por Laszlo. En cuanto a este símbolo, la Cruz de Lorena, es de origen francés, o griego, según otras fuentes, y se representa mediante una cruz con dos travesaños, el superior más corto que el inferior. Fue usada por los caballeros cristianos galos, siendo adoptada por De Gaulle en 1940 como símbolo de la Francia Libre. Frente a ella, en esta guerra de distintivos, estaba la esvástica, uno de los iconos más antiguos del mundo indoeuropeo, que indicaba devenir y rotación en torno a un centro inmóvil. La esvástica tradicional marca un sentido de giro dextrógiro (de derecha a izquierda); mientras que la empleada por los nazis era sinistrógiro (de izquierda a derecha). Para algunos esoteristas la inversión de la esvástica; más que cualquier actuación concreta de los dirigentes nazis, sería el síntoma inequívoco que indicaría un carácter satánico y maléfico en el nazismo. Más allá de esta interpretación aventurada, podemos ver en la esvástica una inversión de la cruz

No obstante, esta resistencia, neurótica, equivalente a la de Rick (yo = tú; es el espejismo del amor imaginario), será vencida por el relato, abriendo las puertas al futuro, a partir, eso sí de un presente donde de entrada no hay promesas que se cumplan: en un enorme cartel vemos a Pétain, al falso “padre” de la patria, al traidor vendido a los nazis que dice: “Yo sostengo mis promesas, incluso las de los otros” (F13: pero Pétain no mira a donde debe mirar, por eso no ve al auténtico patriota que cae abatido a sus pies, se desentiende de él). Frente a la mentira, subrayada por esa mirada conscientemente retirada de lo real, por ese mirar hacia otro lado manifiestamente canalla de Pétain, aparece el símbolo de la Resistencia, el símbolo oculto hasta ese momento, latente, del verdadero patriotismo (F14: vemos un panfleto clandestino con la cruz de Lorena). La cruz de Lorena se manifiesta como documento clandestino (inconsciente), como símbolo (por cierto cristiano) de la resistencia a la Bestia nazi (y metafóricamente a la pulsión)<sup>32</sup>. Inmediatamente después Laszlo personificará ese símbolo, pues él es capaz de ocupar el lugar dejado vacío por Pétain, ya que él sí que sostiene sus promesas con hechos, articulando el futuro con el pasado: puesto que ya escapó de lo real, de la pulsión, de los nazis, promete que volverá a escapar, que saldrá de Casablanca, que marcará un camino para ir más allá del doloroso presente, el de la II Guerra Mundial (como enorme herida social) y el de la desolación de Rick (como intrahistórica herida narcisista).

La verdad de su promesa. Y es que la verdad reside, en esencia, en la enunciación no en el enunciado, como demuestra la escena que viene a continuación, en la que un ratero advierte a unos turistas americanos de que aquello está lleno de ladrones (F15). Lo que dice es una verdad (objetiva), es un enunciado objetivamente cierto, pero con una enunciación mentirosa: este personaje no dice toda la verdad (“... y yo soy uno de ellos”), no dice ser quien es (o no es quien dice ser). Como señala Requena, a propósito de esta escena, el significado de lo que dice el carterista es objetivo, pero el sentido falso.

En definitiva, el campo de la verdad tiene que ver con el acto que sustenta a la palabra. Por eso lo que dice Pétain es falso, porque no se sostiene con los hechos. Sin embargo, conviene señalar que tanto los nazis como Laszlo sí que sustentan con hechos sus palabras. El problema es ahora poder diferenciar al héroe (Laszlo) del psicópata (el nazi). En este sentido, debemos empezar señalando que la verdad del acto debe apoyarse en el compromiso del que sostiene la palabra; compromiso que tiene que ver con el valor, con vencer el miedo, pues la palabra comprometida siempre supone un riesgo: el Yo puede resultar herido, el personaje puede morir por sostener su palabra. Un compromiso ligado al

deseo, pues el texto clásico hace deseable lo simbólico. Por ejemplo, en el filme vemos cómo Rick no se sacrifica por Ugarte, pero sí lo hará por Ilsa, pues con ella está en juego su deseo.

Luego debe haber altruismo, despreocupación de los intereses del Yo, en el gesto heroico. Pero de nuevo el problema es que el fanático nazi también es altruista, pues está dispuesto a sacrificar su vida por la “causa”. Y es que, para avanzar un poco más en la diferenciación entre el héroe y el psicópata debemos señalar que en el primero se da una renuncia pulsional, una renuncia o elaboración del deseo imaginario. Para que la dimensión ética del héroe se despliegue, este debe alcanzar, como señaló Lévinas, la capacidad de ponerse en el lugar del Otro mediante el sacrificio de su egoísmo, de su narcisismo imaginario, ligado al Yo. Como dirá Requena, en su artículo repetidamente citado: “¿Pero no se tratará de eso, precisamente, en el final del film, en la escenografía dramática de un aeropuerto donde la palabra enunciada se materializará de inmediato como renuncia y, por eso, pérdida definitiva del objeto de deseo?”.

Pasamos así a la escena definitiva, en la que se elabora el tema de la utopía, cuando ya se ha acabado el trabajo de anamnesis que abrió el largo flash-back de París: la escena del aeropuerto. En su transcurso Rick pasará de simple aventurero a héroe de la resistencia, contra los nazis y contra las fuerzas destructivas de la pulsión. El espacio es adecuado: escenario casi abstracto, en noche oscura, con un fondo borroso, pues todo está sumido en la niebla. Espacio desolado de lo real que enmarca el gesto simbólico: el disparo certero, adecuado y preciso con el que Rick acaba con el nazi, con el mayor Strasser (F16). En este escenario el avión es la inscripción del destino, convirtiéndose en símbolo: apareció como metáfora y metonimia del deseo, del deseo de escapar a los nazis, de obtener la libertad, de elevarse por encima de la tierra madre. Símbolo de la sublimación, será el vehículo que haga verdad la promesa: Laszlo escapa en él, con lo cual Rick gana su apuesta con Renault. De nuevo la ironía contrapuntea la densidad dramática y simbólica del relato: esa apuesta que gana Rick, al asegurar que Laszlo se escapará, es la que Renault se ofrece a gestionar conjuntamente con él en el futuro, principio de la bella amistad franco-americana, sellada mediante la irónica metáfora del desprecio por la botella de agua de Vichy (F17). Las aguas, que remiten a la lluvia de París, aparecen de nuevo, pero para desaparecer definitivamente, tras haber finalizado el proceso de anamnesis.

“Bienvenido a la lucha. Ahora sé que seremos los vencedores”, le dirá

crisiana, con la intención de implantar un neo-paganismo precristiano, de tópicos orígenes indo-europeos o “arios”.



F15



F16



F17

<sup>33</sup> Después del rodaje de la película, el 8 de noviembre de 1942, se produjo el desembarco de las tropas estadounidenses precisamente en Casablanca. Asimismo, el 14 de enero de 1943 tuvo lugar la famosa "Conferencia de Casablanca" entre Roosevelt, Churchill y De Gaulle, donde los aliados fijaron su estrategia para combatir a los nazis en Europa.



F18

Laszlo a Rick. Y fue verdad, pues los aliados ganaron la guerra, en la realidad, unos años más tarde. En un momento clave de la historia de la humanidad un texto clásico demostró su capacidad para configurar la realidad<sup>33</sup>. Un texto, tan preciso que alcanza su cenit utópico en el aeropuerto, en ese escenario que se configura como el espacio sacrificial, en el que el héroe, Rick, inmola su deseo imaginario, para que la Ley perviva. Pero, de nuevo en palabras de Requena, "si la ley prohíbe el deseo, sólo lo hace para hacerlo posible, situando el objeto más lejos, en el horizonte abierto de la sublimación. Por eso un largo camino aguarda al que ya es héroe: pues ahora que ha recibido el testigo de la palabra, existe un relato para él".

Ilsa y Laszlo se pierden en la niebla ante la mirada de Rick (F18). Una subjetividad ha sido construida por el texto, y a ese sujeto del inconsciente siempre le quedará París, ese tiempo mítico del origen del deseo, que por haber sido elaborado mediante la anamnesis, gracias a la acción del relato, de un relato clásico, es ahora un espacio-tiempo simbólico. Porque París está ahí, donde debe estar, en el inconsciente; por eso hay núcleo del sujeto, este tiene alma. En la misma medida que, por todo ello, hay una utopía social posible, un lazo con el otro.



F19

Así, las palabras que cerraban el flash-back, escritas en la carta de Ilsa, "God bless you", son también las últimas que ella dirá a Rick en el aeropuerto (F19: Ilsa nos es mostrada, por última vez, y antes de darse la vuelta, en Primer Plano). Dios: el operador simbólico que une el pasado –la anamnesis– con el futuro –la utopía. Dios, el Verbo que inicia y hace posible una cadena simbólica, la que une al hijo con el padre; al sujeto iniciático con el Otro heroico que le precede en su gesto sacrificial. Dios, una Palabra que en su opacidad sagrada trasciende al sujeto, pues ella remite al Padre Simbólico, cuando es dicha como en este texto en el momento justo, sostenida en el deseo de, y por, una Mujer. La que tiene la última palabra.