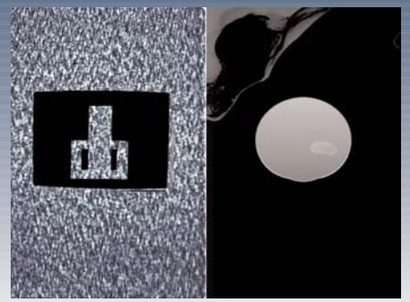


Enrique Gavilán
El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid

Luis Martín Arias
"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en Casablanca

Francisco Cordero
El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida

Jesús González Requena
El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico

Manuel Canga
El martirio de San Bartolomé

Lorenzo Torres
Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados

Basilio Casanova
Sacrificio, *de Andrei Tarkovski*

Cristina Marqués Rodilla
Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético

Jorge Camón Pascual
Schönberg unplugged: la mujer en la espesura

Ana Paula Ruiz Jiménez
Mystic Box. A propósito de Million Dollar Baby

Begoña Siles Ojeda
Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico

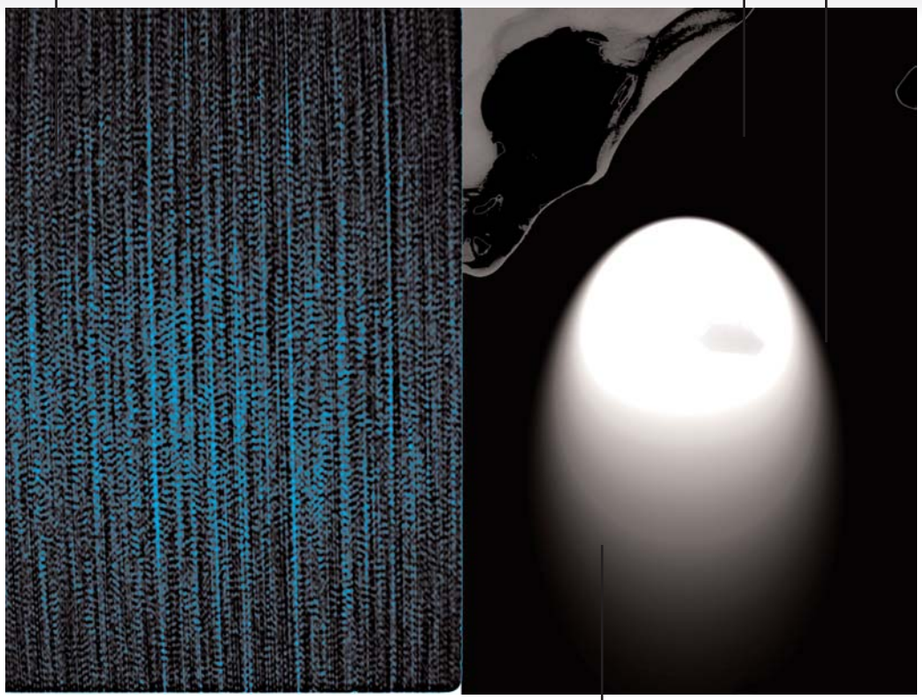
trama&fondo
revista de cultura

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com

Trama & Fondo nº18

Primer Semestre 2005

t&f
trama&fondo
revista de cultura



18
Lo sagrado
primer semestre 2005

8 Euros

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

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

CONSEJO EDITORIAL

Directora
Amaya Ortiz de Zárate
Subdirectora,
Promoción y Suscripciones
Luisa Moreno
Subdirector en Barcelona
Adolfo Berenstein
Secretario de Redacción
Manuel Canga
Diseño y Maquetación
José Manuel Carneros
Administración
Francisco Pimentel
Relaciones Ext. y Publicidad
Lorenzo Torres
Gestión Editorial
María Sanz Díez
Web Master
Axel Kacelnik

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.

MÁS INFORMACIÓN
www.tramayfondo.com

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, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, Basilio Casanova, 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, Tecla González, 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, Eva Parrondo, 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, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater.

18

t&f

trama&fondo

Número 18
Primer Semestre
de 2005

Índice

5 Editorial

Lo Sagrado

7 Enrique Gavilán
El hechizo de la Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid.

31 Luis Martín Arias
"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en Casablanca

55 Francisco Cordero
El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida

65 Jesús González Requena
El arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico.

87 Manuel Canga
El martirio de San Bartolomé.

99 Lorenzo Torres
Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados.

107 Basilio Casanova
Sacrificio, *de Andrei Tarkovski.*

119 Cristina Marqués Rodilla
Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético.

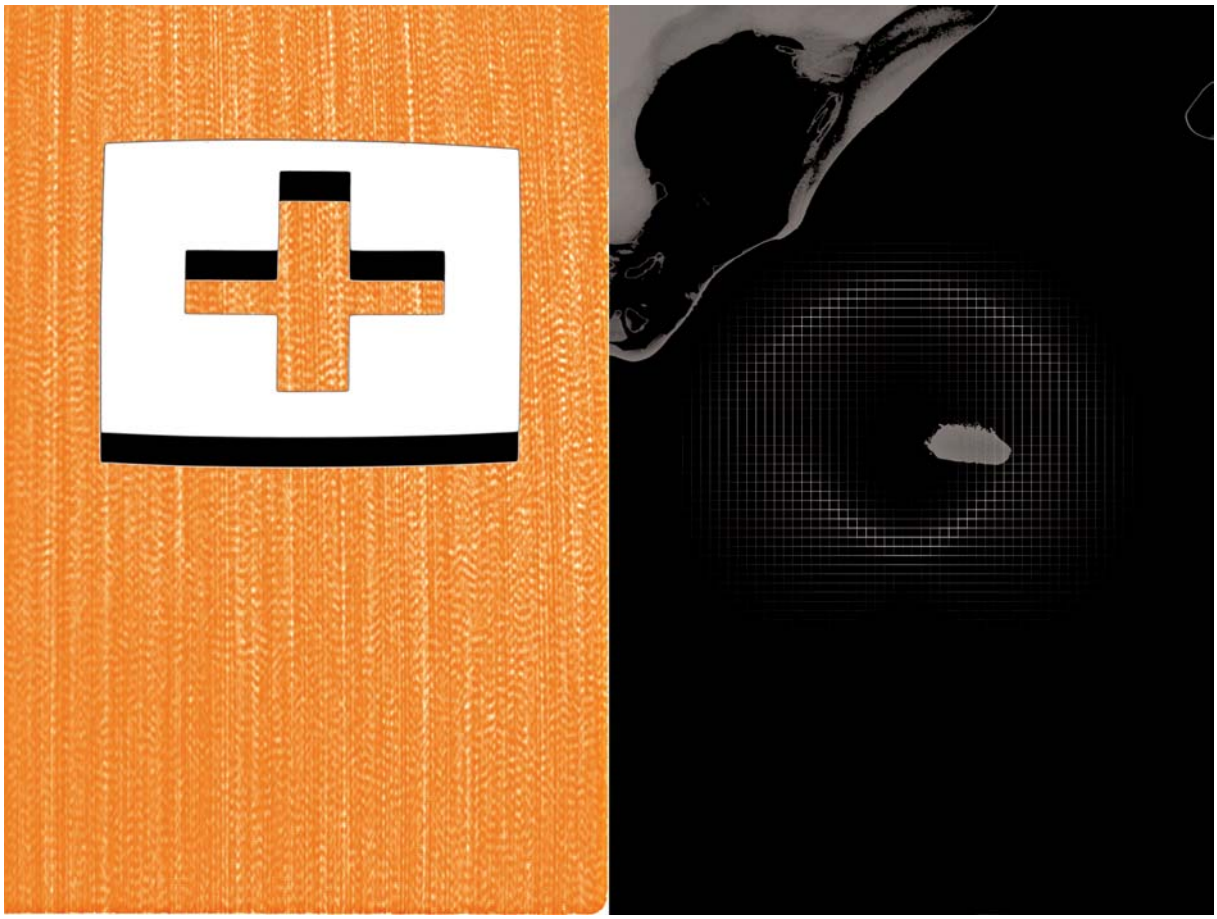
133 Jorge Camón Pascual
Schönberg unplugged: la mujer en la espesura

Reseñas

141 Ana Paula Ruiz
Mystic Box. A propósito de Million Dollar Baby.

147 Begoña Siles Ojeda
Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.

Portada e ilustraciones interiores de la Serie *Solaris*, de Luis Lamadrid



Luis Lamadrid: *Solaris*

Editorial
18

¿El corazón de Europa? La expresión suena bien, como sonaba bien la voluntad de volver a él. Aun cuando algo dudoso había en ella: si podíamos volver al corazón de Europa, eso significaba que no estaba en nosotros.

Al constatarlo entendemos simultáneamente el sentido de la metáfora. Entendemos que, en ella, la palabra corazón no nombra la emoción o la pasión europea, sino la centralidad territorial. Lo que, por lo demás, se ha demostrado con el resultado del referéndum francés: al decir de los que acuñaron la metáfora, Francia –también Holanda–, a pesar de mostrar tan escasa pasión europea, sigue siendo el corazón de Europa. Un corazón, por ello, no pasional, sino territorial.

Es por lo demás ésta, *territorialidad*, la oscura palabra de moda que reina en nuestros debates políticos. Ella manda sobre la pasión y parece constituir su único fundamento posible. Tal es la fórmula del nacionalismo: el territorio –la madre tierra– sería el único fundamento verdadero de la pasión.

Y tal es, por cierto, el punto a partir del cual, y a pesar de su aparente incompatibilidad, la deconstrucción y el nacionalismo se encuentran: toda idea –todo ideal, toda promesa, todo símbolo– es deconstruible y por tanto denunciable como quimera: no habría otra verdad posible que la verdad real de la tierra. No es que el deconstructor crea necesariamente en ella –pues alardea de no creer en nada–, pero después de haber denunciado todas las ideas que buscan en sí mismas su fundamento y no en su arraigo en lo real, no puede por menos que reconocer mayor índice de realidad a aquello que en tal arraigo se afirma.

¿Cómo dudar que muchas veces Francia y Alemania han sido el corazón pasional de Europa? –pero también lo fueron otras veces España, Italia o Inglaterra. Ahora bien: fue todo lo contrario al corazón de Europa la Alemania que por cálculos nacionalistas facilitó ese horror que comenzó con el desmembramiento de Yugoslavia –y que condujo a la primera guerra en la Europa de la posguerra.

Como fue todo lo contrario del corazón de Europa esa izquierda acomodada del Mercado Común que durante décadas prefirió ignorar la brutalidad con la que millones de ciudadanos de la Europa oriental eran sometidos a la barbarie estalinista.

¿Y no está más ese corazón en los turcos que quieren ser europeos que en los europeos que, apelando a criterios territoriales, afirman que no pueden serlo? –Conducta ésta, por lo demás, suicida: si no les ayudamos a ser europeos terminarán siendo nacionalistas islámicos.

Quizás fuera mejor, para evitar impregnaciones territoriales, cambiar de metáfora. Hablar, por ejemplo, del *alma* de Europa. Sería más fácil reconocer entonces cómo durante la Segunda Guerra Mundial el alma de Europa no estuvo en Alemania –nazificada– ni en Francia –cómplice una vez derrotada–, sino en ese puñado de ciudadanos que se jugaron la vida en la resistencia. Y en esas otras naciones –Estados Unidos, Inglaterra– que hicieron posible su victoria.

Y es que el alma de Europa no es territorial, sino, exactamente, todo lo contrario. Es decir: antiterritorial. Pues desde sus orígenes –a la vez grecolatinos y cristianos– se ha forjado sobre el ideal humanista de la superación de los odios tribales.

Es imprescindible recordarlo ahora que esos odios retornan: los odios de los corazones territoriales, cargados de miedo hacia el otro –el que es de *allí*, el que no es de *aquí*, el que no es *de los nuestros*– se afirman por todas partes reforzándose mutuamente: en Europa, en España, en el mundo islámico…

Una pesadilla recorre Europa –y amenaza, por enésima vez, su posibilidad. Se llama nacionalismo.

El hechizo de la Semana Santa.
Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid

ENRIQUE GAVILÁN

> Caía abril nocturno sobre la ciudad. Escépticos y superiores, nos helábamos en la acera delante de la verja del Banco Castellano, entremezclados con la plebe, que apaciguaba su natural desorden al llegar el ritmo sordo de los tambores. Sobre las cabezas de la multitud apretujada, el grito seco del cornetín desataba la algarabía desgarrada de las cornetas que sustentaba el balanceo de los estandartes, ribetes de oro, sangre en el verde, morado, negro. Contra el cielo brechtiano declamaban las imágenes el escorzo de sus brazos ampulosos, torsos dislocados, los quiebros de las vestiduras, bocas entreabiertas, ojos melodramáticos avivados por el relumbre de los faroles, que agrandaban las sombras oscilantes en las encarnaduras. Cristalizadas en el instante cumbre de intensidad, las figuras de la escena recuperaban el prestigio misterioso de la infancia, la enigmática seducción de los relatos de pasión y muerte enquistados en la memoria colectiva. Qué listos son los curas, cuchicheaba Juanma, mira, mira, fíjate bien, y dicen que el contrapicado lo inventó Orson Welles, y esto cómo se llama, ¿eh? Y guiñaba y sonreía.
>
> Aurelio Rodríguez, *Seréis como dioses*

Deseo empezar expresando mi gratitud a la Görres Gesellschaft y al profesor Arnold Zingerle por la invitación a participar en este congreso.

Quisiera decir unas palabras sobre lo que representa para mi este acto. La Semana Santa de Valladolid es una parte esencial de mi biografía. Algunos de mis recuerdos más intensos tienen la luz, los colores y el ritmo de la Semana Santa. Seguramente el modo en que percibo el arte, la música, la literatura, y sobre todo el teatro está marcado por mi experiencia infantil de las procesiones, por la fascinación y el miedo que producía en un niño ese espectáculo. Hablar de ellas, intentar explicarlas, es casi como explicarme a mi mismo. Pero hacerlo en Bamberg tiene un significado particular. En la catedral está enterrado Enrique II, cuyo nombre constituye una parte de mi identidad, no solo porque me llame Enrique, sino porque también mi padre y mi abuelo se llamaban así. Para esos otros Enriques las procesiones fueron quizás aun más importantes que

para mi. Hablar en Bamberg de la Semana Santa de Valladolid es un modo de pagar una deuda, de invocar un espíritu, de completar un círculo.

Introducción: Semana Santa en España

A diferencia de lo que ocurre en otros países en los que la Pascua ocupa un lugar más destacado, en España la celebración se centra menos en la conmemoración de la resurrección de Cristo que en la de su pasión. En algunos lugares las procesiones constituyen los principales fastos locales, elemento esencial de la identidad de ciudades como Sevilla, Zamora, Cuenca o Valladolid.

A diferencia de la uniformidad litúrgica, la variedad de los modos de celebración de la Semana Santa en la calle, patrocinados u organizados directamente por la iglesia católica, es de una riqueza extraordinaria: representaciones de teatro popular con actores aficionados, crucifixiones en efigie de cristos articulados en las plazas mayores de los pueblos, desfiles de cuadrigas romanas, grandes tamborradas, como la del pueblo de Buñuel, tan presente en su cine, etc. Pero sin ninguna duda el fenómeno más importante por todos los conceptos son las procesiones. Éstas presentan a su vez una gran variedad de tipos que ponen de manifiesto la extraordinaria vitalidad de la Semana Santa. Hay incluso formas paródicas, tanto dentro de la ortodoxia, como la procesión de las Turbas en Cuenca, o más interesante aun, procesiones heterodoxas, como el entierro de Jenarín en León.

Las procesiones son un fenómeno de una extraordinaria riqueza que puede ser abordado desde un número casi inagotable de perspectivas sin que disminuya su interés, pero hay una vertiente poco explorada: considerarlas ante todo como una representación teatral. El examen de ese ángulo permite poner de relieve su extraordinaria complejidad. Sin duda, no soy el primero que mira la Semana Santa desde esa perspectiva. Francisco de Cossío, uno de los artífices de la creación de la Semana Santa vallisoletana, decía cuando recordaba el modo en que surgió la idea de la *restauración*:

> "Estas figuras desparramadas por el suelo [las esculturas que habían formado siglos atrás los pasos de la Semana Santa barroca], me dieron a mí la impresión de un conjunto de actores muertos en un teatro, por la violencia de un terremoto..."

> "Teatrales son... las procesiones, mas, quizá, no hay en parte alguna del mundo una procesión más teatral que la de Valladolid. Una teatralidad fervorosa, pero en su desarrollo patética."[1]

1 F. de COSSÍO, "Recuerdo de una restauración", en J.D.VAL y F. CANTALAPIEDRA, *Semana Santa en Valladolid. Pasos, cofradías, imagineros,* Valladolid, 1990.

Pero la exposición más interesante que conozco sobre las procesiones como fenómeno dramático no es ningún texto escrito, sino otro drama, una singular puesta en escena, *Pasión*, un espectáculo del Teatro Corsario que me ha ayudado a entender aspectos claves de la Semana Santa.

Entre otras cuestiones que plantean las procesiones no es la menor la de explicar su éxito actual en una época de creciente laicismo. En las procesiones participa activamente un número de personas muy superior a lo que las encuestas sobre las prácticas religiosas en España permitirían esperar. El hecho resulta aun más sorprendente en el caso de los jóvenes, seguramente el grupo más afectado por el crecimiento del laicismo –basta observar la media de edad de los parroquianos que salen de misa un domingo–, y también el que participa en mayor proporción en la Semana Santa. Por otra parte, el éxito es general, afecta tanto a lugares donde la Semana Santa ha tenido durante muchas décadas una vitalidad extraordinaria, como Sevilla, Zamora, Cuenca o Valladolid, como a otros donde las procesiones han sido hasta hace poco un fenómeno marginal, como Bilbao[2], pero donde en los últimos años se ha observado un crecimiento que les otorga una vitalidad difícil de explicar. Creo que el examen del lado teatral de las procesiones puede contribuir a iluminar un ángulo de esa paradoja.

2 Jeanette OPITZ, *Rituale und Traditionen christlicher Bußbruderschaften in Bilbao/Spanien*, Universität Hannover, 2000.

Breve exposición sobre la historia de las celebraciones de Semana Santa

Con independencia de las soluciones de continuidad de las que luego hablaré, puede decirse que el tipo de procesión de Semana Santa articulada a través de cofradías penitenciales data de mediados del siglo XVI, del momento en que a través del Concilio de Trento la iglesia católica se reorganiza para resistir el embate protestante y articular su contraataque.

En la edad media habían existido, aparte de las estrictamente litúrgicas, otras formas de conmemoración pública de la Pasión que dejaron su huella en las procesiones contrarreformistas. El principal modelo que inspirará las de Semana Santa es la procesión del Corpus, ejemplo extraordinario de fusión de elementos litúrgicos y fiesta popular, de traslación de la celebración religiosa a las calles de la ciudad. A falta de las cofradías penitenciales, en el Corpus estaban presentes casi todos los ele-

mentos que caracterizarán las procesiones de Semana Santa: organización ciudadano-clerical, dramatización sobre carrozas, uso de actores y esculturas sin solución de continuidad entre unos y otras, etc.

Las procesiones alcanzan su máximo esplendor en la primera mitad del siglo XVII. A partir de ese momento inician una larga decadencia, para renacer de nuevo en el siglo XX. En algunos lugares, como Sevilla, no hay solución de continuidad; las procesiones de Semana Santa se han mantenido con altibajos desde sus orígenes hasta hoy[3]; en otros, como Valladolid, el tipo de procesiones surgidas en la Contrarreforma llegó a desaparecer prácticamente.

3 Isidoro MORENO, *La Semana Santa en Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*, Sevilla, 1992.

Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX las procesiones reaparecen con nuevo vigor. La supuesta continuidad que reclaman respecto a las del siglo XVII es un fenómeno de extraordinario interés, un caso típico de *Invention of Tradition*. Su evolución a lo largo de ese siglo se solapa estrechamente con la tragedia española, República, Guerra Civil, Dictadura, Transición. Solo en relación a esos cambios de la vida política puede entenderse cabalmente la curva de su trayectoria. Sin embargo, el auge que experimentan en los últimos años, en condiciones de acentuada estabilidad política, es un fenómeno cuya explicación debe buscarse en otra parte.

El caso de Valladolid

Las procesiones de Valladolid[4] no se apartan del modelo general que acabo de exponer. A comienzos del siglo XVII Valladolid era una de las principales ciudades del reino, residencia de la corte bajo Felipe III. Su Semana Santa destacaba ya entonces por el mérito de los pasos. La riqueza de las cofradías penitenciales había atraído a la ciudad a algunos de los más notables imagineros del barroco.

4 Sobre la historia de las procesiones en Valladolid en el siglo XX: Juan AGAPITO Y REVILLA, *Las cofradías, las procesiones y los pasos de Semana Santa en Valladolid*, Valladolid, 1926. José Delfín VAL y Francisco CANTALAPIEDRA, *Semana Santa en Valladolid. Pasos, cofradías, imagineros*, Valladolid, 1990. Mariano Antonio GARCÍA GUTIÉRREZ-CAÑAS, *Esplendor, ocaso y resurrección; las procesiones vallisoletanas de Semana Santa*. Siglos XVI al XX, Valladolid, 2000.

Conforme a la pauta general, las procesiones decayeron en los siglos siguientes y llegaron a desaparecer en la forma en que se habían configurado en la Contrarreforma. Su lento eclipse es parte del mismo proceso que llevó a la desaparición de buena parte de las cofradías que las protagonizaban, de los conventos que albergaban a pasos y cofrades y de la misma sociedad del Antiguo Régimen.

Sin embargo, buena parte de las esculturas se conservaron durante la época de declive y eclipse de las procesiones, entre otros factores seguramente también por su valor artístico. El hecho de disponer de las imáge-

nes llevó a que en diferentes momentos se intentara resucitar la vieja Semana Santa, sin que esos intentos llegaran a cuajar. El más curioso es el de 1810. Durante la ocupación francesa, el general Kellermann, al mando de la plaza, deseoso de ver las imágenes en el escenario para el que habían sido concebidas, hizo organizar una gran procesión –del Santo Entierro- con las esculturas conservadas. Sin duda en esa iniciativa había mucho de gusto por el espectáculo y cierto afán anticuario. Sería también un punto de referencia para lo que con mucho mayor éxito se emprendería algo más de un siglo después.

A comienzos de los años veinte se produjo la definitiva restauración/reinvención de las procesiones. Un arzobispo recién llegado a Valladolid, Remigio Gandásegui, fue el autor de la feliz iniciativa. Contó con la colaboración del director del museo de escultura, Francisco de Cossío, y de un erudito local, Juan Agapito y Revilla. La autenticidad de las imágenes acentuaba el espejismo de continuidad. Sin embargo, aunque en los nuevos pasos aparecían ciertamente las viejas esculturas, su disposición era fruto de la imaginación de los historiadores. Los pasos encerraban y expresaban así las ambigüedades de invención y restauración, continuidad y discontinuidad, que han dominado siempre la Semana Santa vallisoletana.

Tras la Guerra Civil, con el dominio del *nacionalcatolicismo*, las procesiones vallisoletanas recibieron el impulso definitivo para alcanzar una nueva edad dorada. Se fundaron la mayor parte de las cofradías actuales, creció exponencialmente el número de procesiones y se estableció definitivamente el prestigio de la Semana Santa de Valladolid, vinculado a la autenticidad de las imágenes, y a "la austeridad y hondura de la devoción de sus gentes". La Semana Santa se configuró definitivamente como la celebración mayor de la ciudad.

De esta forma, las procesiones de Valladolid constituyen un ejemplo interesantísimo para el estudio de la Semana Santa. Por una parte, en muchos aspectos son el contramodelo al ideal-tipo de Semana Santa del Sur. Por otro lado, son un ejemplo muy peculiar de *Invention of Tradition* que combina elementos de una tradición real con otros puramente inventados. Su estudio obliga a enfrentarse con la cuestión decisiva de cómo determinadas formas artísticas, organizativas e institucionales, resultan funcionales en condiciones tan distintas como la época barroca y la actualidad. Plantea así no solo el ejemplo típico y previsible de invención de una tradición, sino la cuestión weberiana aun más compleja de las continuidades históricas atravesadas por largas rupturas. Vuelve a plantear también en otros términos aquella pregunta que planteaba Marx al final de la *Introducción* a la *Contribución a la crítica de la Economía política*:

"... la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén vinculados a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad reside en que ambos nos procuran todavía un placer estético y que aún tienen para nosotros, en cierto sentido, el valor de normas y modelos inaccesibles."[5]

5 K. MARX y F. ENGELS, *Sobre arte y literatura*, Madrid, 1968, pg. 101.

El objeto de la representación

La procesión es evidentemente una forma de representación, pero qué es exactamente lo que se representa, ¿la pasión de Cristo?, ¿la celebración transfigurada de la renovación de la naturaleza con la primera luna llena de la primavera?, ¿el arquetipo del sacrificio del justo?, ¿la piedad que despierta en una ciudad católica la memoria de esos hechos?, ¿la exhibición del poder social de la iglesia?, ¿o el recuerdo de una Semana Santa desaparecida, pero extraordinariamente hermosa? Como veremos, la cuestión no es nada sencilla, mucho menos que en el caso de un *Auto de Pasión*. La respuesta debe ser necesariamente compleja. En lo que sigue intentaré mostrar cómo en su complejidad radica en parte la clave del éxito. Las procesiones son un fenómeno en el que se pueden encontrar estratos muy distintos: elementos devocionales, carnavalescos, mitológicos, de ceremonia cívica, etc. Esa pluralidad de significados es una de las claves de su adaptación a la condición postmoderna.

De entrada, la procesión representa un momento de la pasión y muerte de Jesucristo, o de las circunstancias que la rodearon. La Pasión aparece en múltiples planos. El más llamativo es el paso, pero hay una casi interminable serie de alusiones que acompañan, reflejan y reafirman la imagen central. Van desde los emblemas del suplicio (cruz, clavos, lanza, corona de espinas, etc.), omnipresentes en pendones, guiones, hábitos y medallones, pasando por la identificación entre los penitentes portadores de cruces con la marcha de Cristo hacia el suplicio, hasta el tono entre cortejo funerario y desfile del condenado que adopta toda la procesión subrayado por la música, el incienso, etc. y que suele acentuarse en las procesiones que transcurren de madrugada.

Aunque la cuestión de la representación plantea problemas comunes a cualquier procesión conviene empezar estableciendo algunas distinciones. En la Semana Santa del 2003 se celebraron en Valladolid unas 30 procesiones. En relación al objeto de la representación se podrían diferenciar tres tipos:

1) Aquellas en las que interviene una sola cofradía y carecen de un tema o una denominación diferente a la referencia a la propia cofradía,

que se constituye en eje de la representación (procesion de La Piedad, de la Vera Cruz, de las Angustias, etc.). En este tipo lo que se representa es ante todo la exaltación de la cofradía, la exhibición de todas sus pertenencias susceptibles de figurar en la procesión, incluida la posible piedad que despiertan en los cofrades sus imágenes de devoción.

2) Procesiones en las que intervienen una o varias cofradías en torno a un tema que se presenta como objeto de la representación. Puede ser un acontecimiento de la historia de la Pasión (Entrada de Cristo en Jerusalén, Cena, Encuentro con la Virgen, Entierro, Soledad de la Virgen, Resurrección), o una determinada celebración litúrgica (Rosario, Vía Crucis, Sermón, etc.). Dentro de este grupo podrían diferenciarse las procesiones en las que participa una sola cofradía, y por tanto el nombre de ésta tendería a confundirse con el tema de la procesión, de aquellas en que en la procesión participan varias cofradías, y el eje temático (Rosario, Encuentro, etc.) aparece como centro de la procesión.

3) La *Procesión General de la Sagrada Pasión del Redentor* que presenta, tal como su nombre indica, un relato detallado del conjunto de la historia de la Pasión en 31 escenas, una especie de equivalente teatral del Evangelio del Domingo de Ramos, en el que intervienen las diecinueve cofradías.

La tesis que defiendo es que el elemento central de la representación es mucho más la cofradía que el paso. Que es así en el caso del primer grupo parece evidente, y si consigo demostrar que en el tercer grupo las cofradías constituyen el objeto principal de la representación, habrá que concluir que es así en el segundo grupo. Por ello el análisis se centrará en la *Procesión General*. No solo es la procesión que constituyó el germen de la Semana Santa contemporánea, sino que sigue siendo la procesión más conocida, con la que se identifica a la ciudad. Es además aquélla en la que el componente narrativo está más acentuado, y, por otra parte, la que se ajusta con menos facilidad a la tesis que sostengo.

La *Procesión General de la Sagrada Pasión* del *Redentor* comienza al atardecer del Viernes Santo. Consta de 31 pasos que representan los principales episodios de la Pasión, siguiendo la secuencia cronológica de su desarrollo, de tal manera que las cofradías que poseen varias imágenes solo pueden hacer desfilar aquéllas cuyo tema se ajusta al lugar que ocupan en la procesión[6]. Su duración es considerable. Aunque se lleva a las imágenes en carrozas y no en andas, lo que aligera su marcha, son necesarias más de dos horas para ver pasar todo el espectáculo por cualquier punto de su amplio recorrido. Esa duración acentúa así aun más su

6 Así por ejemplo, la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, cuya posición en la procesión deriva de su principal imagen y alude al momento en que Cristo marcha hacia el Calvario no puede sacar en esa procesión su Cristo Crucificado, llamado "de la agonía". Su presencia introduciría un salto narrativo de una docena de pasos incompatible con la exposición lineal de la pasión.

parentesco con una representación teatral que satisfaría además las tres unidadades dramáticas de tiempo, lugar y acción.

Sin embargo, a pesar de la densidad y la evidencia de las alusiones a la Pasión, entre ésta y la procesión hay muchas mediaciones. Van desde los relatos evangélicos al modo en que la liturgia los selecciona, combina, subraya, etc. (por ejemplo, de cara a las imágenes de las procesiones resulta decisiva la selección de episodios de las estaciones del Vía Crucis), su interpretación a través de la exégesis[7], los episodios apócrifos y las leyendas populares (el "Encuentro", la Verónica, etc.), las tradiciones iconográficas y teatrales de las que son deudores los imagineros, las preferencias de las cofradías que encargaban y pagaban las esculturas, y finalmente y sobre todo la puesta en escena que se lleva a cabo en la procesión. En esta última se centrará mi análisis. Antes es necesario detenerse en otros aspectos de los que depende la organización.

7 Se dice por ejemplo que Gregorio Fernández se inspiraba en la lectura de Fray Luis de Granada.

Las procesiones están sujetas a ciertas constricciones. En primer lugar a la imitación del modelo de la *Semana Santa barroca*, como tradición imaginaria a la que desde su reinvención los organizadores han tratado de ser relativamente fieles. Tal como se ha indicado, el concepto teatral de las procesiones del siglo XVII deriva a su vez de las formas dramáticas desarrolladas en torno a la festividad del Corpus Christi, herederas de una riquísima tradición de teatro litúrgico. El elemento esencial de las procesiones de Semana Santa que más claramente las diferenciará de la procesión del Corpus es su articulación a través de cofradías penitenciales que organizan los desfiles con cierta autonomía. Esa situación favorecerá las rivalidades entre cofradías que provocarán conflictos crónicos, a veces gravísimos, una de las principales razones de su decadencia.

En segundo lugar, las procesiones deben sujetarse a la pauta de la liturgia de Semana Santa, dentro de la tutela general ejercida por la autoridad religiosa sobre las cofradías, artífices directas de la puesta en escena. El permiso de aquélla es imprescindible para la celebración de las procesiones, y a su autoridad están sometidas en última instancia las cofradías penitenciales. No hay que olvidar que el artífice de la reinvención de la Semana Santa fue un arzobispo.

Hay dos aspectos propios de la liturgia que dejan fuerte impronta en la dramaturgia de las procesiones: la importancia del *relato* y el intento de ajustar el *tiempo* litúrgico a los hechos de la Pasión. En la liturgia de Semana Santa la repetición del relato detallado y realista de la Historia es un componente decisivo de la celebración. De esas características de la liturgia deriva la fuerza del componente épico en la teatralización de la

procesión, y el tono más realista que simbólico que la domina.

En segundo lugar, es necesario ajustar las procesiones al tiempo litúrgico[8]. Como es bien sabido, la fijación de la fecha de la Semana Santa presenta notables peculiaridades (la única festividad importante que en Occidente se ajusta a un calendario lunar), hasta el punto de que en su momento provocó una de las más importantes herejías de la antigüedad, la de los *cuartodecimanos*. La muerte de Cristo, a diferencia por ejemplo del nacimiento, es uno de los pocos episodios sobre el que los Evangelios señalan el momento del año en que ocurre[9], aunque nada digan sobre el año. Esta circunstancia, su carácter estacional vinculado además a un calendario lunar –primera luna llena de primavera, lo que permite asimilar el fenómeno de renovación estacional con el sacrificio salvífico de la muerte de Cristo, y dotar a la Semana Santa del carácter de fiesta de primavera, aún más acentuado en el sur de España–, unida a la indefinición en cuanto al año emparentan la Pasión al mito, cuya repetición es también estacional e indefinida en cuanto a la fecha[10]. La narración del mito es un componente esencial de la conmemoración. Sin duda no es casual que en diversas tradiciones celebren ese momento del año con dramas que representan un episodio de muerte y resurrección. En el caso de Occidente las formas embrionarias del teatro litúrgico tuvieron su origen en la liturgia de la Pascua, la dramatización del *Quem Quaeritis*.

A la hora de analizar la dramaturgia de la procesión es útil aplicar la distinción de la teoría literaria entre fábula y trama[11]. La *fábula* –el material al que se refiere la representación– sería la Pasión de Cristo, ciertamente mediada y delimitada por las diversas instancias a las que me he referido –liturgia, tradiciones iconográficas, etc.– que fijan un repertorio muy limitado de escenas representables. Pero esas escenas se presentan articuladas en una trama –la procesión– cuya complejidad deriva de la fusión entre los pasos –cuya relación con la fábula está mediada por las instancias indicadas–, el enrevesado orden de la cofradía, la mediación litúrgica, el referente imaginario de la Semana Santa barroca, etc.

Por debajo de esa trama se apuntan otros textos. Ahora bien, a pesar de la continuidad de las procesiones desde los años veinte, esos contenidos latentes han variado. En primer lugar, porque la sociedad ha ido cambiando; en segundo lugar, porque las mismas procesiones han sufrido cambios: ni las cofradías, ni los pasos, ni las mismas procesiones se han mantenido constantes. Por ejemplo, el hecho de que durante la mayor parte de su historia no se permitiera participar a mujeres como capuchones transmitía una determinada idea sobre la naturaleza de esa representación que ha cambiado necesariamente desde el momento en

8 Por ejemplo, de acuerdo con la estructura de la liturgia, el arzobispado prohíbe que haya procesión alguna durante el Sábado Santo. Esta disposición ocasiona graves trastornos cuando se ha tenido que suspender la procesión general el Viernes Santo, principal atractivo turístico de la Semana Santa, como consecuencia de la lluvia, y resulta imposible repetirla el sábado, que sería un paliativo eficaz.

9 Hay alguna divergencia menor: aunque los cuatro Evangelios apunten al mismo día de la semana, el viernes, no coinciden en el día del mes. El de San Juan sitúa la muerte un día antes de la Pascua, a diferencia de los sinópticos que la hacen coincidir con la luna llena.

10 V. en particular el capítulo sobre el tiempo en el mito en K. HÜBNER, *Die Wahrheit des Mythos*, Múnich, 1985, pp. 142 ss.

11 La distinción fabula/siuzhet fue introducida por el formalismo ruso para distinguir entre la materia prima de la literatura y la elaboración estética de ese material en la ficción. V. I.R. MAKARYK, *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, University of Toronto Press, 1993, en particular, pp. 631 ss. En la teoría teatral, sobre todo gracias a la obra teórica de Bertolt Brecht, la distinción alcanza una gran complejidad, v. P. PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, 1998, pp. 197 ss.

que las mujeres no solo participan, sino que su integración es vista hoy como algo tan natural que la vieja prohibición resulta inconcebible.

En este aspecto, se podrían diferenciar tres momentos en la historia de la Semana Santa reciente en cada uno de los cuales ha dominado uno u otro contenido latente. El momento de la "restauración" de las procesiones, la etapa de dominio del nacionalcatolicismo a partir de la Guerra Civil, y la situación actual cuando las procesiones discurren en medio de una sociedad predominantemente laica.

En los años veinte, en el momento de su *restauración*/creación lo que las procesiones pretendían representar principalmente, no era tanto la Pasión, ni siquiera el modo en que la liturgia trata de representar la pasión en los días de Semana Santa. Lo que se quería recuperar era justamente la Semana Santa barroca; el auténtico objeto de la representación eran las viejas procesiones desde hacía largo tiempo desaparecidas. Y esto trataba de presentarse, no como un simulacro, sino como una auténtica restauración[12]. Junto al componente religioso y político que aquella representación tenía, había un componente anticuario esencial. No en vano, al lado del arzobispo, la otra figura clave en la restauración fue el director del Museo de Escultura. El éxito de las nuevas procesiones se produjo en primer lugar porque se ajustaba a las condiciones de la época, pero sobre todo porque podían presentarse, no como lo que eran –una invención– sino como una restauración. La posibilidad de que aquel simulacro genial pudiera aparecer como restauración derivaba de la existencia de unos elementos de continuidad: el más visible eran sin duda las imágenes, pero los restauradores disponían también de descripciones de los modos de la vieja Semana Santa, de estatutos de cofradías que permitirían reanimarlas o resucitarlas, y sobre todo de una liturgia común, que era en el pasado y que lo iba a seguir siendo en el siglo XX, el marco en el que se insertaban las procesiones. De manera que en su origen la procesión es la representación de una representación: la de las procesiones de época barroca, que la Semana Santa del siglo XX pretendía continuar o reavivar. Ese juego de planos temporales –la representación de la Pasión en el presente de un acontecimiento envuelto en la magia del tiempo mítico, y la representación de otras procesiones que éstas continúan-, aluden a la nostalgia del pasado que les dio origen. En el fondo, lo que animó a la *restauración* de las Procesiones no fue tanto la nostalgia del acontecimiento mítico, para cuya conmemoración la iglesia disponía de todos los recursos litúrgicos, sino la nostalgia del Antiguo Régimen, añorado por la iglesia y una buena parte de quienes reinventaron la Semana Santa, y la fomentaron más adelante en unos momentos claves para la historia de España[13].

12 En la fachada de la iglesia de Las Angustias hay una placa con el siguiente texto: "La Ilustre Cofradía Penitencial de Nuestra Señora de las Angustias acordó clavar aquí esta lápida en memoria del Excelentísimo y Reverendísimo Señor Arzobispo don Remigio Gandásegui restaurador de las procesiones de la Semana Santa vallisoletana. Marzo 1956." Lo prosopopéyico de los títulos y lo anticuado del estilo subraya la idea de restauración.

13 No solo pesaron estos motivos. Las autoridades locales advirtieron en seguida el potencial turístico y de prestigio para la ciudad que podía tener la idea de resucitar las procesiones, y apoyaron entusiásticamente la iniciativa.

Pero la iniciativa "restauradora" alcanzó su éxito pleno cuando el régimen de Franco impuso en la sociedad española el denominado *nacionalcatolicismo*. En ese contexto las procesiones alcanzan su fisonomía definitiva. Se crean nuevos desfiles y sobre todo aparecen nuevas cofradías que ya no pretenden otra continuidad respecto al pasado que la que genéricamente tendría el conjunto de la Semana Santa vallisoletana. Sin embargo, el horizonte histórico del barroco no ha dejado de gravitar como referencia, pero sobre todo como argumento que dotaría a la Semana Santa de Valladolid de un valor superior a las de otras ciudades por el carácter "histórico" que las imágenes y algunas cofradías acreditaban, convirtiéndose así en una plusvalía que acrecentaba su atractivo turístico, y al tiempo manifestaba el enraizamiento de esta manifestación religiosa con las corrientes más sanas de la historia de España, etc. En todo caso, en esta segunda fase se modifica el carácter de la representación. Las procesiones proyectan ante todo la imagen de una sociedad católica, corporativa, en la que coexisten armoniosamente las cofradías de "la gente bien" con las cofradías "de barrio." La Semana Santa se convierte en una proyección de la ciudad. En muchos de los pendones, banderas y guiones de las cofradías aparece el escudo de Valladolid. Al final de la procesión general en la noche del Viernes Santo, en la presidencia marcha el ayuntamiento en pleno presidido por el alcalde y rodeado de todos sus emblemas, maceros, policías municipales vestidos de gala, etc.

Con la desaparición de los restos del nacionalcatolicismo, que habría tenido en algunas cofradías sus últimos baluartes, se abre un tercer período donde de nuevo se van a desplazar los acentos. Cada vez más la cofradía se va a situar en el centro del espectáculo. Sin duda era ya en las etapas anteriores un elemento clave de la representación, pero ahora pasa a ocupar un papel aun más destacado por la reducción de la importancia de otros elementos. La paradoja es que como resultado se acentúe así la similitud con la vieja Semana Santa.

El paso

En el paso opera continuamente la ambigüedad de que la imagen aluda a algo que está fuera de sí misma –a la Virgen, a Cristo, al episodio correspondiente de la pasión–, y por otra que a través de esa alusión adquiera un poder sagrado propio. Tanto para una parte de los espectadores como para la mayoría de los cofrades la imagen es también un icono, con toda la ambigüedad del status de la imagen en el catolicismo. Es un objeto cargado de energía, en el que se mezclan los efectos artísticos de realismo, dramatismo y belleza de la escultura, con los que nacen

de la creencia católica en el poder de la imagen y con un fondo de superstición que los rituales de la procesión alimentan. En este sentido, hay una gran diferencia entre las imágenes aisladas que representan a Cristo, a la Virgen o a un apóstol, que tienen un carácter marcadamente devocional cuando se las considera aisladamente, y los pasos compuestos por varias esculturas –más orientados al asombro, y en los que se acentúan los componentes dramáticos. En el caso de estos pasos la función devocional es menos clara, porque están integrados por verdugos tanto como por víctimas, y la presencia de aquéllos rompe la intensidad de lo que en el hinduismo se denomina *darśana*, la mirada entre el fiel y el icono que produce el reconocimiento mutuo. En este aspecto toda la expresividad de las esculturas barrocas de la Semana Santa se orienta hacia la mirada, a despertar a través de ella la compasión por el sufrimiento del justo en la mirada recíproca del espectador. Parecen así más cinematográficas aún que teatrales.

Sin embargo, la distinción neta entre los pasos devocionales y los teatrales se desvanece en el momento en que unos y otros se integran como sintagmas de un mismo discurso en la Procesión General, convirtiéndose en eslabones de un relato único. De manera que las imágenes devocionales adquieren en ella una función dramática acentuada. Un ejemplo extremo sería el paso de la Cruz Desnuda, una simple cruz de madera, sin imagen alguna con tan solo un sudario colgado de los brazos, que deja de ser el simple objeto de devoción que ha sido en la procesión que se celebra al amanecer del Viernes Santo, cuando marcha acompañada por su cofradía y el pueblo fiel, para convertirse al atardecer en un episodio del relato de la pasión.

Las esculturas que componen los pasos representan los episodios de la Pasión de forma realista[14], no simbólica, acentuando todos los detalles que pueden reflejar el dolor físico, hasta adquirir en algunos casos rasgos expresionistas, y sobre todo con un enfoque marcadamente teatral. En casi todos los casos son imágenes concebidas para ser exhibidas en la calle en procesión, con la plasticidad adecuada para ser observadas desde diversos ángulos, con unos rasgos que ganan con el movimiento, con los juegos de luces y sombras de la iluminación nocturna.

La imagen no se presenta de forma inmediata, sino que aparece envuelta en un aparato escénico que mediatiza decisivamente su presentación en la procesión. Las esculturas de madera policromada se colocan sobre una plataforma llena de elementos decorativos, rodeada de vistosos faroles, flores, etc. La plataforma marcha sobre una carroza en la que rara vez domina la sobriedad. Al contrario, las cofradías la inundan lite-

14 Algunos pasos incluyen detalles nada realistas, como espadas que se clavan en el pecho de la virgen para simbolizar el dolor, rayos de plata que escapan de la cabeza de un Cristo o de una cruz para expresar su majestad, pero se trata de elementos marginales, de carácter decorativo. Hay también algún ángel, como en la Oración en el Huerto, o el Santo Sepulcro, pero salvo por el detalle de las alas en el caso del último paso, incluso los ángeles se representan como jóvenes, con un realismo similar al de otras figuras.

ralmente de sus signos, y la envuelven en adornos, relieves con escenas de la vida de Cristo o los profetas, ángeles, etc. Aunque en el caso de Valladolid no se llega a la profusión enloquecedora de los pasos del sur, la decoración que envuelve a la imagen se convierte en un componente nada accesorio de la representación. Estos elementos introducen una segunda mediación en la representación. Pero el paso no se presenta inmediatamente, sino que está literalmente envuelto por la cofradía. Ésta conforma la mediación decisiva. De esa relacion surge una serie de paradojas cuya comprensión es esencial.

Cofradía

Quien vea la función de la cofradía en la procesión como simple portadora de una imagen que representa un episodio de la Pasión, o como un adorno más de aquella, análogo a los que rodean la imagen, se le escapará la que es quizás la vertiente clave del espectáculo. En cierta medida, la potencia emocional de la *fábula* en este caso, la historia de la muerte de Cristo, hace que perdamos de vista las peculiaridades de la trama que articula esa fábula. Ciertamente esa trama resulta bastante menos sencilla de lo que se tiende a pensar. Como trataré de demostrar, el centro de la representación son en la actualidad las cofradías. Si hubiera que reducir el objeto de la representación a una fórmula lo que la procesión representa es en última instancia "la cofradía alumbrando el paso de la cofradía", y aquí la redundancia es algo más que un elemento expresivo. Del anuncio convencional de una procesión -"acompañará o alumbrará el paso su cofradía titular"- parecería que los pasos anduvieran solos, y la cofradía no les aportara sino la luz de sus velas, o su simple compañía, ciertamente un acompañamiento nada sobrio en el que la cofradía despliega todas sus galas e insignias.

Esa complejidad aparece ya en el nombre de cada cofradía. En todos los casos se forma con un genitivo con la fórmula "Cofradía de ...", que alude al nombre del paso que alumbra. Parece subrayar así lo evidente, que el elemento central es el paso. Pero lo evidente no es en este caso lo cierto. Como es bien sabido en español los genitivos son ambiguos, pueden indicar dependencia tanto del sustantivo núcleo como del término introducido por la preposición "de"[15]. Esa ambigüedad del genitivo encierra el núcleo de la ambivalencia de la procesión. Podríamos decir que en las procesiones las cofradías se exhiben a sí mismas. El auténtico

15 "El término introducido por la preposición expresa el poseedor o el todo al que pertenece o de que forma parte el sustantivo nuclear de la construcción ... Puede la relación estar invertida. Entonces el sustantivo, núcleo de la construcción, expresa el poseedor o el todo a que pertenece el término introducido por la preposición.", J. ALCINA FRANCH, José Manuel BLECUA, *Gramática española*, Barcelona, Ariel, 1987 (5ª ed.), pp. 938-9.

objeto de la representación es la propia cofradía y la imagen es una de sus insignias, ciertamente la más importante. Se produce así una curiosa paradoja –los que se exhiben se ocultan, pero precisamente esa ocultación de las identidades de los cofrades individuales permite acentuar el papel protagonista de la colectividad. Podríamos decir que los capuchones ocultan no solo la identidad de los cofrades sino también la paradoja de que el exhibicionismo se presente bajo el disfraz de lo escondido.

En todo caso, la complejidad de la representación deriva en buena parte de la complejidad de las relaciones entre paso y cofradía. Hay en ellas algo del vínculo entre el grupo totémico y la figura con la que se identifica, multiplicada en la medalla que porta cada cofrade, a veces en los bordados de los hábitos, lo que permite acentuar el carácter cerrado de la cofradía, su particularismo frente a otras cofradías-grupos totémicos[16].

Seguramente el diagnóstico más certero del tipo de relación que se establece entre la cofradía y su imagen sería la trasposición de la tesis central de *Las formas elementales de la vida religiosa*[17], la idea de que el objeto secreto de la devoción de cualquier religión es la propia comunidad transfigurada en la figura del dios, el tótem, etc. La procesión despliega la relación entre cofradía e imagen, a través de un ritual que, como veremos, establece una extraordinaria distancia con el paso, acentuando su separación del mundo profano. La exaltación de la imagen no es otra cosa que la glorificación de la propia cofradía en el símbolo que la representa.

En este aspecto la Semana Santa contemporánea repite su modelo histórico. Cuando se leen las descripciones de las procesiones del siglo XVII, se tiene la impresión de que en este aspecto se sigue fielmente el original. Algunas de las cofradías penitenciales vallisoletanas en el Barroco eran corporaciones muy poderosas, que disponían de medios superiores a los de las actuales cofradías, lo que por otra parte les permitía desempeñar funciones vitales en la ciudad. Las procesiones eran una forma de despliegue de ese poder; para la cofradía constituían una exhibición de su esplendor, y una manifestación religiosa y ciudadana clave, que contribuía a su propia legitimación.

El ritual

El ritual en que se envuelven las procesiones y en particular la Procesión General del atardecer del Viernes Santo presenta peculiaridades cla-

16 Hay en la relación entre la cofradía y la imagen algo de la ceremonia india de la *prāṇapratiṣṭhā*. Ciertamente la doctrina católica de las imágenes no es asimilable a ninguna de las múltiples doctrinas hinduistas sobre la *mūrti*, pero es fácil reconocer en la ceremonia de "fijación del aliento" un ejemplo que ayuda a entender mejor la relación entre imagen y cofradía penitencial. Aunque en la India hay innumerables rituales de "consagración" de una imagen, en casi todos ellos se produce un momento crucial, la *prāṇapratiṣṭhā*, fijación del aliento en la imagen. Solo entonces la imagen empieza a respirar, y se convierte en dios y sujeto de culto. Lo interesante es que la imagen recibe el aliento de los fieles que después venerarán en ella al dios. Generalmente la transmisión se hace a través de un brāhman, pero a veces es una ceremonia colectiva en que la sincronización rítmica del aliento de los participantes se transmite a la imagen a través del brāhman. Entonces el icono empieza a respirar. Más adelante los fieles recibirán del icono esa fuerza sagrada incrementada que en realidad han proyectado ellos mismos. Un fenómeno paralelo se produce en la relación entre cofrades e imagen. La imagen actúa así como una especie de condensador de energía. Entre las cofradías penitenciales existe incluso un ejemplo de relación con la imagen que se emparenta con la función de los brāhmans en el hinduismo. En la cofradía de Las Angustias hasta hace unos pocos años los encargados de llevar la imagen desde el altar a la carroza, los llamados "comisarios", los únicos que podían tocar la imagen, debían pertenecer necesariamente a determinadas familias, dentro de las que se transmitía hereditariamente ese derecho.

17 E. DURKHEIM, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris, P.U.F, 1979.

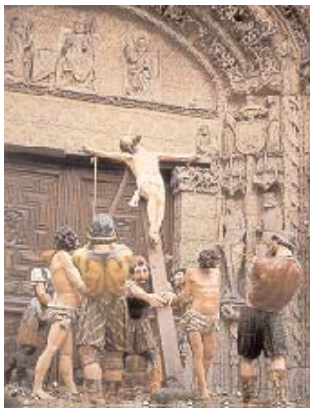
ves desde una perspectiva teatral. En primer lugar, el aspecto decisivo de cualquier fenómeno dramático: el modo de interacción entre *actores* y *espectadores*. Quizás lo más destacado de la Procesión General sea la inaudita expectación que la envuelve. El tráfico de coches cesa, la ciudad se paraliza. Hace todavía algunos años todo el recorrido estaba cubierto por sillas que las familias colocaban en las aceras muchas horas antes para disfrutar cómodamente del espectáculo, un espectáculo apenas sin variaciones, idéntico año tras año, pero ante el que se agolpaban unos espectadores cuya expectación no se saciaba nunca. Esa expectación es sin duda el ingrediente esencial, el que empuja a los cofrades-actores a sentirse protagonistas de una ceremonia extraordinaria.

Desde ese punto de vista las procesiones pueden clasificarse como una forma de teatro de calle. Cabría esperar que como suele ocurrir en esos casos la interacción con los espectadores fuera más intensa que en el caso de los espectáculos teatrales convencionales que se desarrollan en un escenario fijo, etc. Sin embargo, las cosas resultan más complejas e interesantes.

De entrada parece producirse lo contrario de lo esperado. La procesión se caracteriza por un acentuado alejamiento de los pasos respecto a los espectadores. El contraste es aún más llamativo porque, fuera del momento de la procesión, los fieles pueden acercarse a los pasos mucho más de lo que les será posible más tarde durante la procesión. Por otra parte, a lo largo del año es posible ver las imágenes en sus sitiales de la iglesia con mayor cercanía física que en cualquier procesión. En algún caso se puede observar sin restricciones cómo se monta el paso, cómo carpinteros, electricistas, decoradores se afanan sobre él. Sin embargo, desde momentos antes de que se inicie la procesión, los fieles son desalojados del templo. A partir de entonces, durante el desfile solo podrán ver las imágenes desde las aceras, con un alejamiento que la fila de cofrades acentúa. Se establece además una etiqueta que induce a los espectadores a guardar una actitud de silencio y respeto, que hace embarazoso cruzar la calle, incluso cuando no pasa en ese momento ninguna cofradía. De manera que se da la paradoja de que en el espacio sagrado de la iglesia los fieles pueden acercarse, tocar incluso la carroza sobre la que se encuentra la imagen, mientras en el espacio profano de la calle, múltiples barreras los separan radicalmente de la imagen, convertida en lo que se desarrolla más allá por excelencia. Hay un contraste sorprendente entre el ambiente caótico dentro de la iglesia antes y después de la procesión, y el rigor de la etiqueta en la calle. Recuerda mucho al caos de un teatro antes de que se levante el telón. Esa separación no es tampoco lo propio de los rituales católicos, donde suele haber mucho contacto entre los fie-

les y los iconos, especialmente en las celebraciones multitudinarias, como las de la Semana Santa.

El análisis de los momentos de entrada y salida de las imágenes de la iglesia resulta clave. Son acciones rodeadas de gran solemnidad, que despiertan la máxima atención de los espectadores. En ese punto se produce la transformación de la relación con la imagen, el ritual se hace hierático y distante. Es como si la imagen cobrara vida con el inicio del movimiento del paso. En efecto, parte del encanto de la procesión deriva de la sensación de vida que adquieren las esculturas con el movimiento, especialmente con determinadas luces que producen extraños juegos de sombras.



Inicialmente se podría pensar que el alejamiento debía relacionarse con el deseo de sacralizar el espacio de la calle. En el momento en que la imagen atraviesa el umbral que separa la iglesia del espacio profano debe transformarse éste en una prolongación del ámbito sagrado. La metamorfosis hace del cruce del umbral el momento crítico que debe rodearse de un ceremonial preciso que garantice la transformación. Esa dificultad tendría su paralelo en el riesgo real de que las esculturas sufran algún daño, dado lo ajustado del portón que deben atravesar. A partir de aquí, la procesión delimita permanentemente un espacio por donde se mueven los pasos. En cierta medida, en su trayecto la procesión funcionaría como un templo en el sentido preciso de su etimología, de espacio delimitado. En este caso, la delimitación está marcada y subrayada de continuo: los policías que rodean la imagen, las filas de penitentes, que dirigen la luz hacia el interior de ese espacio y dejan en la oscuridad el otro lado (hoy en día es irrelevante, pero hace unas cuantas décadas en una ciudad mucho más oscura ese contraste era una poderosa metáfora), el cinturón de los propios espectadores que actúa como la más infranqueable de las barreras.

Pero más adelante comprendí que la clave del hieratismo que rodea la procesión no se explica por la necesidad de sacralización del espacio por donde se desenvuelve la imagen, sino que se trata de la sacralización de la misma procesión. Que la acentuación de hieratismo y distancia tiene que ver menos con el paso que con la cofradía, o para ser más exactos con la interrelación entre cofradía y paso, se pone de relieve cuando se conoce el modo absolutamente prosaico en que se suelen sacar a la calle, o el modo en que se llevan a la iglesia de la cofradía los pasos que se guardan en el museo de escultura. La primera vez que vi cómo *La exaltación de la cruz*, uno de los pasos que más admiro, era arrastrada por una furgoneta a unos 50 kilómetros por hora tuve la sensación que debió

sentir un hidalgo segoviano del siglo XV cuando le contaron que los judíos apuñalaban hostias[18].

Acentuar la separación, multiplicar la que puede existir cotidianamente en la iglesia, es un modo de expresar/aceptar que está ocurriendo algo, un cambio, el inicio de una transformación. En última instancia, lo mismo que se siente cuando se apagan las luces del teatro y comienza la función. Lo que se produce es una intensificación de la experiencia de lo religioso. Aquello que en la liturgia de Semana Santa resulta monótono, vacío, rutinario, se convierte a través del componente dramático, de la propia intensidad con que los espectadores aceptan la magia teatral, en una experiencia cargada de emoción, intensidad, rica en alusiones estéticas, históricas, dramáticas y propiamente religiosas, y para quienes han vivido esa experiencia año tras otro, el espectáculo es también una forma de conectar con su propio pasado, con una cierta raíz de naturaleza familiar.

Por otro lado, si se acepta que el centro de la representación es la cofradia, la clave de la creación de la paradójica distancia entre el paso y los espectadores debe relacionarse con la lógica de la representación en el momento de la salida de la iglesia, cuya importancia subraya la solemnidad del ritual en que se envuelve. La cofradía solo adquiere forma cuando sale a la calle en procesión, de la misma forma que el actor sólo se transforma en Hamlet cuando sale al escenario. Antes en la iglesia la cofradía es algo amorfo todavía no constituido en un cosmos. El orden, la concreción en el espacio de la realidad jerarquizada de la cofradía, solo aparece cuando la imagen sale a la calle. Los hachones, las insignias, la banda de música, los mismos cofrades, adquieren sentido cuando aparece en medio de ellos la imagen que les permite representar a "la cofradía alumbrando el paso de la cofradía." La procesión es la plasmación espacial de la colectividad ordenada y jerarquizada; en ese sentido, la cofradía como cosmos solo surge en el momento en que el paso permite su despliegue[19]. El alejamiento de ésta de los espectadores es la condición de posibilidad de la cofradía como espacio. Lo que celebra la solemnidad de la salida de la imagen es menos la devoción de ésta que la concreción espacial del orden simbólico de la cofradía, a través de la aparición de aquélla.

En pocas ocasiones la música puede resultar más expresiva. La banda suele subrayar la solemnidad del momento en que la imagen sale a la calle interpretando el Himno Nacional, lo que es en sí expresivo[20], pero todavía lo es más una excepción. En Salamanca cuando la cofradía universitaria del Cristo de la Luz saca a la calle su imagen la banda de músi-

18 ¿Qué hubiera sentido si hubiera visto cómo un tractor arrastraba otro de mis pasos favoritos, *Camino del calvario*, y que en cierta ocasión el descuido del tractorista produjo un choque con la rama de un árbol que degolló á una de las figuras, cuya cabeza rodó varios metros por la calle?

19 Una cofradía puede desplegarse en la calle y desfilar sin paso alguno. Así lo hacen en determinadas ocasiones, como cuando acuden al Pregón de las Siete Palabras a mediodía del Viernes Santo, pero como cualquier observador puede advertir, resultan tan manifiestamente insuficientes como un escenario sin actores.

20 Que el himno celebra a la imagen en la medida que simboliza a la cofradía se pone de manifiesto en el hecho de que cuando la cofradía saca de la iglesia varias imágenes, la banda solo toca el himno nacional cuando sale la imagen con la que la cofradía se identifica.

ca interpreta el "Gaudeamus igitur". Para quien conozca la letra del himno la cosa puede tener hasta mal gusto (una canción goliardesca que llama a la alegría y al disfrute despreocupado de la vida ante la amenaza segura de la muerte, mientras aparece la imagen de un crucificado); pero más allá de la siniestra ironía, la música nos dice que aquello que se celebra tiene mucho menos que ver con una sacralización del espacio, o un homenaje a la imagen de Cristo, que con la celebración de la propia cofradía.

La paradoja *antibrechtiana* sería que cuanto mayor es el distanciamiento entre espectadores e imagen mayor es la ilusión teatral. Pero la paradoja es aun más notable, porque la distancia va unida al realismo del paso: cuanto más *realista* es la imagen que se distancia del espectador mayor es el ilusionismo teatral. Pero la ilusión no es en este caso sobre la verdad de la Pasión (nadie cree que las esculturas de madera sean realmente Cristo, etc.), sino la ilusión de la **verdad de la procesión**.

Pero no termina aquí la complejidad de los planos que se entrecruzan en la procesión. En medio de la representación de una pasión se puede observar también la realidad de otra pasión a pequeña escala, la de aquellos cofrades que marchan bajo una pesada cruz de madera, a veces descalzos. En esos casos no se trata solo de una imitación del dolor de Cristo, sino al mismo tiempo de un dolor real que se exhibe de forma anónima, como una insignia más de la cofradía, cuyo número de penitentes se convierte en fuente adicional de prestigio. Ese carácter exhibicionista del dolor hace que a veces se dramatice, se estilice, o se exagere en aras de la representación. Buena parte de las cruces son efectivamente tan pesadas como su aspecto indica, pero es menos conocido que algunas de ellas, de dimensiones terroríficas –como las pesas de los forzudos del circo–, están huecas, y llevarlas al hombro resulta menos penoso de lo que los ademanes del penitente harían pensar. En una ocasión, una de las más pavorosas cruces que aparecían en la procesión del Viernes Santo se descompuso en plena Plaza Mayor, para decepción de espectadores y autoridades. En los años siguientes el penitente que transportaba esta tremenda cruz acostumbraba llevar escondido bajo el hábito martillo y clavos para reparar el tinglado por si se repetía el accidente.

Singularidad de Valladolid

Como ya he señalado, la potencia de la fábula, el arquetipo del martirio del justo, es de tal magnitud que aflora por debajo o por encima de la trama de la procesión, y produce esa fascinación que tiende a diluir el

papel central de la cofradía. Esto es algo que puede ocurrir en cualquier procesión española, pero en el caso de Valladolid esa tendencia se ve reforzada por la extraordinaria fuerza plástica de buena parte de los pasos. Es algo que no se vincula tanto a la devoción a una imagen específica, aspecto en el que el caso vallisoletano no se diferenciaría de las procesiones de otros lugares, como a la potencia dramática y a la belleza de las tallas.

Pero la fascinación de la imagen no amengua el esplendor de la cofradía, sino todo lo contrario, la identificación *totémica* hace que su prestigio crezca con el poder dramático de la imagen. Ocurre lo contrario en el caso de esculturas modernas, en esos casos el paso suele producir cierto anticlímax, que se traduce en una devaluación de la cofradía.

Se produce a partir de aquí cierta tensión entre la fuerza dramática que surge del paso, y el intento de la cofradía de apropiárselo, de integrarlo en la lógica de la representación. Para que el resultado sea eficaz debe existir cierto equilibrio entre paso y cofradía. Cuando hay una desproporción entre pasos y número de cofrades el resultado es un debilitamiento del drama, por extraordinarias que sean las imágenes. Así ocurre por razones opuestas en los casos de la cofradía de Las Siete Palabras (demasiados pasos), y de la Piedad (demasiados cofrades).

Pasión: una investigación postmoderna en el escenario

En la Semana Santa de 1988 una compañía vallisoletana, Teatro Corsario, creó un espectáculo inclasificable titulado *Pasión*[21]. Pretendía representar, no directamente la Pasión de Cristo, sino el modo en que la muerte de Cristo era representada en la Semana Santa vallisoletana. Su punto de referencia eran tanto las procesiones actuales como las formas imaginadas que pudieron adoptar las celebraciones de Semana Santa en época barroca y renacentista. El anacronismo, la confusión del tiempo de la fábula y el de la trama, y a su vez la confusión de los tiempos de la Semana Santa Barroca y la contemporánea, constituía un componente esencial de un espectáculo que pretendía hacer aflorar la transtemporalidad del arquetipo –el martirio del justo– saltando sobre las épocas. Para acentuar la complejidad del drama los elementos que dominaban el espectáculo tenían que ver mucho más con Brecht o con Grotowski que con las ideas de la Junta de Cofradía de Semana Santa, pero precisamente por eso contribuían más que ninguna otra cosa a poner de relieve los resortes dramáticos de las procesiones de Valladolid, de los que la citada Junta es a veces peligrosamente ignorante.

21 Quiero hacer constar mi deuda con su director, Fernando Urdiales, por el valor de las pistas que me proporcionó en larga e inestimable conversación, para entender mejor el espectáculo de su compañía, y de esa forma el núcleo teatral de la procesión.

El elemento esencial del espectáculo eran los pasos. Los actores componían en el escenario a manera de *tableaux* las figuras de madera que desfilan actualmente en la procesión, o que se guardan en el Museo de Escultura, incluso aquéllas que pudieron existir, pero de las que no se conserva ningún rastro. Aunque las épocas de la representación se confundían, la historia de Cristo se presentaba siguiendo la secuencia cronológica. Las extraordinarias imágenes del escenario estaban ilustradas por textos bíblicos, y sobre todo por fragmentos de obras clásicas de la literatura española, incluidos versos de algún auto de pasión. Había aquí ya una primera inversión: frente a la idea de los pasos como ilustración escultórica de un texto, en *Pasión* eran los textos los que se convertían en ilustración de los *tableaux*; mejor aun, se trataba de crear una fértil tensión entre unos y otros.

He querido terminar mi exposición hablando de ese espectáculo por varias razones. En primer lugar, por la coincidencia de perspectiva. Como esta ponencia, el montaje en cuestión se centraba en el lado teatral de las procesiones. Pero sobre todo me interesa hablar aquí de *Pasión* porque esa extraordinaria puesta en escena invierte algunos de los mecanismos dramáticos cruciales de las procesiones, iluminándolos con un ángulo imprevisto, y destacando sus líneas de fuerza. La inversión deconstructiva es múltiple. Ya he aludido a la relación entre imágenes y textos.

En su momento las esculturas de madera de los pasos vinieron a sustituir a ejecutantes de carne y hueso que en el teatro litúrgico o en las celebraciones del Corpus habían encarnado a las figuras de la Pasión. Parece probable, más que probable aún cuando se observa la teatralidad de los pasos, que el teatro barroco constituyó una fuente de inspiración de los imagineros. Cuando estos trataban de representar los gestos que expresaran ciertas emociones –ira, dolor, angustia, miedo, amor– seguramente se inspiraban en los gestos de los actores del teatro contemporáneo. *Pasión* invierte el proceso. En la obra del Teatro Corsario eran de nuevo actores de carne y hueso los que a su vez imitaban a esas esculturas de madera que habían venido a sustituir a otros actores imitando sus gestos. Es el juego de dualidades propio de la deconstrucción. Pero ese trabajo tenía para la compañía el interés adicional de permitir conectar con la tradición perdida de la gestualidad del actor del barroco, y reinventarla.

El proceso tiene un ilustre antecedente. Al parecer cuando en los años sesenta Jerzy Grotowski, en busca de esas verdades que solo pueden descubrirse a través del cuerpo del actor en una época en que los mitos

colectivos pierden su validez[22], encontró los puntos de referencia para los gestos corporales de su montaje crucial, *El príncipe constante*, en los pasos del Museo de Escultura de Valladolid. Los sayones fueron los modelos de los moros que torturaban al Infante don Fernando y las figuras de Cristo el patrón del sufrimiento del príncipe[23].

22 J. GROTOWSKI, *Das arme Theater*, Velber, 1986.

Los vinculos entre las procesiones y el teatro son así estrechos y complejos. En la inversión del proceso, las técnicas expresivas del director polaco fueron apropiadas a su vez por el Teatro Corsario. De manera que los gestos que el *teatro pobre* había tomado de las esculturas de la Semana Santa Vallisoletana volvían ahora en *Pasión* en los cuerpos de otros actores para representar, no ya las desventuras del Infante don Fernando, sino justamente las esculturas que inspiraron la puesta en escena de Grotowski.

23 Esto solo es posible tomando como punto de referencia la Semana Santa de Valladolid. No me imagino a Grotowski buscando inspiración para su Príncipe constante en Zamora, Murcia o Sevilla.

Pero no acaban aquí las enseñanzas de *Pasión*. En cierta medida este espectáculo llevaba a cabo un experimento controlado sobre las características teatrales de la procesión. Por ejemplo, el recurso consciente a determinadas técnicas brechtianas de distanciamiento, como el uso de coturnos para desnaturalizar los movimientos de los actores, ayudaba a percibir y entender los recursos distanciadores que operan en la marcha de las procesiones. Lo que en éstas parece natural, como el uso de un ritmo envolvente que desde la música alcanza al movimiento de los cofrades y el paso, se revela, ante todo, como un recurso dramatúrgico: la creación de las condiciones para la ruptura de la cotidianidad, el ambiente necesario para la experiencia de lo sagrado, logrado ante todo con medios cuya naturaleza es básicamente teatral.

Finalmente, están algunas reacciones del público ante *Pasión*. Las más interesantes no fueron las de aquellos que se enfrentaban al espectáculo como a una simple obra de teatro, sino justamente las de quienes como don Quijote frente al Retablo de Maese Pedro transgredían el ritual e intentaban intervenir en la acción, algo que tendía a suceder cuando la obra se representaba, no en un escenario, sino en una iglesia o en la calle, en buena parte, en medio del público. Por ejemplo, cuando el actor que representaba a Cristo caía bajo el peso de la cruz, y los espectadores cercanos intentaban ayudarle a levantarse. Sobre todo, la experiencia más intensa y quizás la más instructiva: en una representación en la plaza de una pequeña ciudad del sur, un espectador rompió a cantar una saeta en medio del espectáculo. Pero aparte de la belleza de un hecho que habla de la intensidad de una representación, lo más interesante en este caso es que esos espectadores atrapados en la magia de *Pasión* no creían tener delante al propio Cristo, sino a una procesión –en realidad es así–, y cómo, a través de esa experiencia, se hacía presente para ellos el arqueti-

po del martirio del justo, tal como ocurre en las procesiones de Semana Santa.

Lo más instructivo de esas reacciones ante el experimento controlado de *Pasión* es que apuntan hacia una clave de las procesiones como fenómeno teatral, clave que quizás yo nunca habría encontrado por otra vía. La procesión cuando funciona como fenómeno dramático es un ejemplo extraordinario de *teatro dentro del teatro*, una representación –la de la Pasión de Cristo– dentro de otra representación –la de las propias procesiones que protagonizan las cofradías. Un recurso teatral típico del barroco, cuyo ejemplo más ilustre es el "Murder of Gonzago" en *Hamlet*. Los pasos constituyen así la *obra interna*, el conjunto de la procesión articulada por las cofradías la *obra externa* que enmarca a aquélla[24].

24 Para la terminología , v. P. PAVIS, *Op. cit.*, pg. 452 ss.

Este enfoque permite explicar mejor algunos de los problemas con los que me he enfrentado en esta ponencia. Aunque no sea fácil determinar con claridad cuál es el objeto de la representación de las procesiones, si se ven como una forma de teatro dentro del teatro, puede entenderse mejor cuál es la raíz de esa complejidad. Por otro lado, es esa estructura la que les da buena parte de su poder de convicción como fenómeno teatral.

Esta idea ayuda a entender mejor otros aspectos. Por una parte, la necesidad del distanciamiento paradójico de la imagen cuando se inicia la procesión. Desde la nueva hipótesis no se trataría solo de la necesidad de delimitar *obra externa* y *obra interna*, sino de cómo esa distancia –la creación del espacio bien diferenciado de un escenario, el del paso, dentro del escenario de la procesión– otorga credibilidad a la obra externa. Los actores de ésta, los cofrades, se muestran así como espectadores creíbles respecto a la obra interna –la dramatización de la Pasión en el paso. Es necesaria la distancia ritualizada que se configura en el mismo momento en que se inicia el desfile con la salida del paso de la iglesia. En la procesión se representa a la cofradía alumbrando al paso de la cofradía, como se ha dicho. Como suele ocurrir en el teatro dentro del teatro, la obra interna acentúa el ilusionismo de la obra externa. La evidencia del lado teatral del paso tiende a difuminar el carácter teatral de la representación que lleva a cabo la cofradía, cuya performance se naturaliza, se deja de percibir como representación a pesar de todos los datos, desde el hábito, hasta la música, etc., que así lo indican. Esto otorga a las procesiones una importante ventaja frente a las representaciones de la pasión más convencionales, al modo de autos sacramentales: no son necesarias grandes dotes dramáticas, tan solo el vestuario y la voluntad de formar parte del espectáculo.

Finalmente este marco teórico explica por qué el poder artístico de los pasos de la Semana Santa de Valladolid tiene un efecto dramático decisivo. Ese poder es lo que hace creíble la obra externa, y por tanto que se consiga el efecto de *teatro en el teatro*. Es la credibilidad expresiva de los pasos lo que produce la tensión con el drama marco –la procesión–, y otorga de esa forma la autenticidad y la belleza única, la realidad del milagro dramático. En el caso de otras semanas santas, las esculturas son poco más que *ninots* –a veces menos– lo que se traduce en que a pesar de la entrega de las cofradías, la belleza de los marcos, la devoción de los fieles, etc. no se alcance ese efecto único que se consigue en las procesiones de Valladolid, en particular la del Viernes Santo. De nuevo una paradoja, la de que una Semana Santa carente de muchos de los ingredientes que dan su colorido irrepetible a las procesiones del Sur, carente de un marco urbano de la belleza del de Zamora o Cuenca, produzca un espectáculo de una intensidad dramática superior.

Un antropólogo andaluz, estudioso y entusiasta de la Semana Santa sevillana, dice de la de Valladolid sin mencionar su nombre: "... el ritualismo fosilizado de tantas procesiones castellanas, consistentes básicamente en un desfile de pasos que suponen una representación cronológica de la Pasión y que salen anualmente a la calle como un museo artístico rodante"[25]. Con independencia de otras cosas, lo que pone de manifiesto ese juicio es la insensibilidad del autor hacia un fenómeno dramático extraordinario, cuya fuerza nace precisamente de la tensión entre el poder teatral de ese *museo rodante*, y la dramaturgia de la procesión.

25 Isidoro MORENO, , Sevilla, 1992, pg. 29.

Conclusión

El lado teatral de la procesión ayuda a explicar su atractivo. Junto con otros factores, permite entender por qué miles de ciudadanos, especialmente jóvenes, no muy diligentes en la práctica religiosa a lo largo del año, se convierten en activos penitentes durante unos pocos días del comienzo de la primavera. Hay sin duda motivos de piedad. Hay también otros que derivan del atractivo de pertenecer a una cofradía, una asociación que permite a sus miembros transformar su papel en la sociedad, integrándose en una abigarrada jerarquía, llena de cargos, dignidades, etc., de dar al cofrade una posición clara dentro del grupo, cuya identidad se define aun con más fuerza por la viva rivalidad con las otras cofradías, uno de los rasgos de la Semana Santa barroca que con más fidelidad se repite en la Semana Santa contemporánea.

Pero aparte de esos motivos evidentes, la procesión ofrece un atractivo adicional menos visible, pero a mi juicio decisivo: el teatro, la seducción de la máscara, la posibilidad de transformarse sin que sean necesario un talento especial, ni un compromiso fuerte o un duro trabajo de preparación. Crea las condiciones para que el penitente encarne fácilmente su papel por su estructura de teatro en el teatro, que hace del capuchón, situado en la obra externa, actor y espectador simultáneamente.

Para el observador perspicaz, el elemento carnavalesco de la procesión aflora continuamente. Ya he mencionado las tremendas cruces falsas que llevaban algunos penitentes en mi juventud, o la paradoja disparatada del "Gaudeamus Igitur" al inicio de la procesión del Cristo de la Luz en Salamanca, pero quizás de las muchas anécdotas que se podrían contar en este sentido la más expresiva sea la respuesta de una niña de unos diez años que a la pregunta de un periodista de por qué salía en la procesión respondió: "Porque me gusta lo que vivió Cristo, mucho."

Pero quien solo advirtiera el elemento carnavalesco de la Semana Santa no la entendería completamente. Las procesiones son un fenómeno que se ajusta bien a la condición postmoderna –una de las razones para explicar su éxito actual. No solo por su poderosa naturaleza dramática, y, tal como se ha visto, de un tipo tan barroco como el que nace de la estructura de teatro dentro del teatro, con todas las ironías que genera esa disposición, sino también por la ambigüedad que las domina. Una ambigüedad en la que el elemento carnavalesco que aflora una y otra vez, no sofoca en ningún momento otro componente muy distinto con el que se combina en una yuxtaposición fascinante, la conciencia de participar a la renovación estacional de la celebración del martirio del justo.

"¡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[1]. 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[2]. 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 maoísmo 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.

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[3].

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[4].

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[5]. 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

3 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 ennumeración 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.

4 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 checoeslovaco (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.

5 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

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 harto irresponsable[6].

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[7]. 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.

6 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.

7 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".

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 Africa 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[8].

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[9]. 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

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 multiples 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.

en práctica su deseo de controlar racionalmente los impulsos tiránicos[10] 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[11].

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"[12].

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?

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[13]. 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[14] 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 arcadia 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-

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 rádar. 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.

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"[15].

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[16], 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[17], 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[18]. 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 manifies-

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 sitiada*, 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).

19 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).

20 Así lo entendía, por ejemplo, Joseph Roth, magnífico escritor judío de origen austríaco 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 exilo 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 si 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[19].

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[20]. 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"[21].

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

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[15], "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".

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[12]. 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 todavíano, que actúa sobre la representación y el pensamiento.

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

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-

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,

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 Althuser y su propuesta de la categoría de sujeto como constitutiva de toda ideología[22]. 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

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 inextingible, e inmanejable, de odio.

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"[23].

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 propagandísticas anticristianas. Notre Dame pasó a deno-

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"[23]. 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[24].

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 debamos 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.

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.

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[25]. 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.

25 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

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

real que Bogart tenía en el labio inferior, fue causada en un lance supuestamente bélico, entre heroico y aventurero[26]. 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[27].

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 durente 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!". Mª Antonia IGLESIAS: "Santiago Carrillo. Un resistente de la política". *El País Semanal*. 9-1-2005.

F4

27 Digamos de paso, y saliéndonos 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

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[28]; 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-

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.

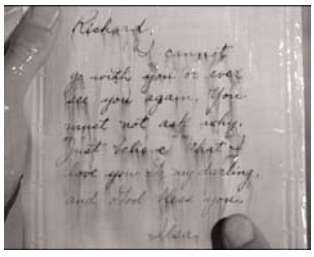
F10

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 rememorarlas 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[29], 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)[30]. 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[31]. 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 llegara la pulsión, es decir el nazi (mayor Strasser), pero tambien 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 denonimar 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[28]. 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 hacía 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

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)[32]. 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

32 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 sinistrógira (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

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?".

cristiana, con la intención de implantar un neo-paganismo precristiano, de tópicos orígenes indoeuropeos o "arios".

F15

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, de la traición, que remiten a la lluvia de París, aparecen de nuevo, pero para desaparecer definitivamente, tras haber finalizado el proceso de anamnesis.

F16

F17

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

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[33]. 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".

33 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

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.

El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida

FRANCISCO CORDERO

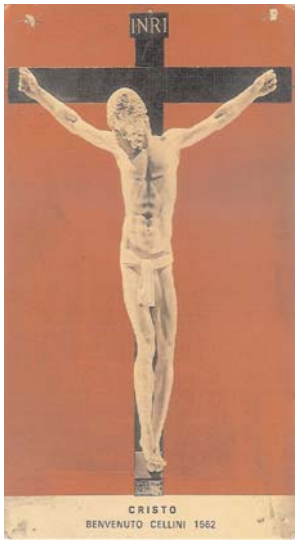
" ¿Cómo puede ser soportado el "terror a la historia" …? La justificación de un acontecimiento histórico por el simple hecho de ser un acontecimiento histórico, dicho de otro modo, por el simple hecho de que se produzca, encontrará grandes dificultades para librar a la humanidad del terror que los acontecimientos le inspiran." [1]

1 ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno*, p. 138, Alianza editorial, Madrid, 1972.

El acontecimiento causa terror. ¿Todo acontecimiento? No, sólo aquel que no se integra en una explicación, aquel que permanece inexplicado. Pero es imposible comprender totalmente todo lo que pasa, de ahí que sea la religión, o lo sagrado, que accede a comprender mediante el misterio, el saber humano capaz de ofrecer una "explicación última" del acontecer. Así vienen los hombres conjurando uno de los miedos más ancestrales, el miedo a lo desconocido, y su terror al constatar que el mundo no está hecho a su medida, que una gran cantidad de acontecimientos carecen de una explicación, sobre todo, aquellos que producen sufrimiento.

Pero existe otro afecto vital en el hombre que le condujo a crear la religión, a saber, su necesidad de entendimiento de lo real, su necesidad de un asidero explicativo del suelo que pisaba, de un *mapa* en definitiva. No es por casualidad el que uno de los primeros filósofos griegos, Anaximandro de Mileto, fuera también el primero del que se tiene constancia que confeccionó un mapamundi.

Pese a ser un saber de índole distinto del religioso, la filosofía se hizo cargo, también, de aquellos dos sentimientos ancestrales del hombre que propiciaron el nacimiento de la religión como el primer mapa que guió sus pasos, esto es, el miedo a lo desconocido y la necesidad de una explicación. Filosóficamente fue Inmanuel Kant, en el siglo dieciocho, quien resumió las preguntas fundamentales del hombre en relación a sí mismo y al entorno: "¿qué puedo saber?", "¿qué debo



hacer?", "¿qué me cabe esperar?" "¿qué es el hombre?" La pregunta en relación a lo sagrado es esa tercera: *qué me cabe esperar.* En ella se aúnan deseo de conocimiento y pánico a lo desconocido. La respuesta a esta cuestión, por todos los filósofos (quitando algunos del presente de los que hablaremos inmediatamente), suponía el colofón de su discurso y el final de una tarea empezada para poder decirle a los hombres (y decírselo de paso a ellos mismos también) lo que les cabía esperar.

Renunciar a hablar de lo sagrado es renunciar a hablar de eso mismo, de lo que a los hombres nos cabe esperar, pero también supone silenciar *la promesa* que va necesariamente unida a la respuesta que se da, pues aquí, no lo olvidemos, el filósofo, que se atiene tan sólo al método racional se atreve, dando un auténtico salto al vacío, a hablar del futuro, del porvenir, que, entendido desde esa promesa aparejada siempre a la respuesta, es un porvenir mejor. Digámoslo concluyendo: respondiendo a la cuestión de lo sagrado, el filósofo promete un futuro. Tal fue el cometido último de la filosofía desde sus anales: elaborar el por venir, decirle a los hombres que lo que les cabría esperar era el contenido de una promesa de bien, dentro de un mundo "lleno de ruido y furia, y sin ningún sentido".

La renuncia posmoderna a la promesa: las fuentes de Derrida

Renunciar a decirles a los hombres qué les cabe esperar, tal es uno de los nervios de la "sensibilidad postmoderna". Ese silencio hacia lo sagrado de la filosofía contemporánea más influyente puede compararse con el silencio *de lo sagrado*, pues a Dios se alzaban las voces pidiendo un sentido, y al mismo Dios se le recriminaba su silencio; para el creyente necesitado de respuesta siempre fue más angustioso el silencio de lo divino que el propio padecimiento mundano. Desde esto mismo se sigue preguntando, hoy día, a la filosofía, desde el sufrimiento y la angustia; se pregunta nerviosamente, incluso con intención científica, como si no pareciera que lo que se demanda es algo mucho más fundamental que la objetividad del estado de las cosas: se pregunta, más allá de todo fingimiento, por el sentido que todo esto tiene, al filósofo.

Pero los filósofos (los influyentes) callan a este respecto.

Derrida, el último filósofo en subir al panteón de la historia de la filosofía, es ejemplo de este silencio. Pero este callado del filósofo no oculta los chillidos de desesperanza vital que dieron muchos de sus maestros ante el desamparo en el que se encontraban los hombres

después de las dos grandes guerras que asolaron Europa en el siglo veinte. Chillidos que venían a reproducir filosóficamente lo que, de forma mundana, no paraba de repetirse: ¿qué sentido tuvo todo este horror? ¿Qué me cabe esperar tras lo sucedido?

Un ejemplo de este grito humano y una de las fuentes más poderosas de Derrida fue Georges Bataille. Algo hace destacar a Bataille sobre muchos de los espíritus pensantes del siglo veinte: su implicación vital absoluta con la verdad de los filósofos a los que amó. A ellos acudió el autor de *El erotismo* cuando quiso saber qué sentido tenían los acontecimientos y qué le cabía esperar. Del análisis de sus conclusiones sacó Derrida uno de los primeros conceptos claves de la Deconstrucción, a saber, el de la Economía general[2].

Bataille sí se preguntó por la existencia de Dios, más concretamente, interrogó a Dios desde el sinsentido y el sufrimiento de su vida, y desde ese sentido y ese sufrimiento concluyó, en esa aterradora novela que es *Madame Edwarda*, que Dios era la cabeza de un cerdo decapitado. Pero Bataille no se conformó con semejante exabrupto y exploró la estructura de la realidad acudiendo a uno de los filósofos más influyentes de la modernidad, Hegel. Una palabra, si se nos perdona este *sumum* de inmodestia, puede resumir la monumental obra de este autor: fin. Una figura conceptual de su sistema puede servir, además, de ejemplo de aquello que Bataille aprendió de Hegel para hacerse cargo de lo que a él le cabía esperar, a saber, la relación del Amo y el Esclavo. La descripción de esta dialéctica es tan fascinante (como fascinante le resultó a Bataille, tanto como a Lacan y al propio Derrida) que es irresistible una ulterior descripción:

> Antes de ser amo o esclavo, los hombres luchan entre sí por el reconocimiento mutuo, reconocimiento que supone el deseo último de someter al contrario al deseo propio, sólo aquel que lucha hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta poner en riesgo su vida por el objetivo a lograr, vence y somete, esclaviza, al otro a su deseo. Pero ocurre que el esclavo es el que, con su trabajo, colma el deseo del señor que, pasa así a depender del primero. El tiempo será el que haga justicia a esta paradoja y ponga al esclavo en el lugar del antiguo señor.

Mencionemos algunas de las conclusiones, señaladas por Derrida, que saca Bataille de semejante análisis hegeliano de las relaciones humanas:

> "Cuando el servilismo se vuelva señorío, habrá conservado en sí la huella de su origen reprimido (…) es en esta disimetría, en este privilegio absoluto del esclavo en lo que no ha dejado de meditar Bataille."[3]

2 Véase Jacques DERRIDA: "De la economía restringida a la economía general. Un hegelianismo sin reservas", en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989. Es sin duda el artículo más importante de una recopilación de conferencias y textos que suponen el albor de la Deconstrucción.

3 Ibidem, p. 350.

"La verdad del señor está en el esclavo; y el esclavo convertido en señor sigue siendo un esclavo reprimido."[4]

4 Ibidem, p. 350.

Por lo tanto tan sólo quedaría la opción del esclavo enseñoriado, del trabajador y el racionador de sus energías. Con escrúpulo describe Derrida lo que él denomina la verdad de semejante esclavo, que es la verdad de la vida misma, la "economía restringida":

"Conservar la vida, mantenerse en ella, trabajar, diferir el placer, limitar la puesta en juego, tenerle respeto a la muerte en el mismo momento en que se la mira de frente, tal es la condición servil del señorío y de toda la historia que ésta hace posible."[5]

5 Ibidem, p. 350.

Es así que Bataille, y Derrida con él, llegan al descubrimiento de la "verdad sencilla" de la vida:

"Risa a carcajadas de Bataille. Por una astucia de la vida, es decir de la razón, la vida, pues, se mantiene en vida (…) Esta vida no es la vida natural, la existencia biológica puesta en juego en el señorío, sino una vida esencial que se suelda a la primera, la retiene, la hace actuar en la constitución de la consciencia de sí, de la verdad y del sentido. Tal es la verdad de la vida."[6]

6 Ibidem, p. 351.

Bataille pregunta a Hegel qué le cabía esperar y Hegel responde que exactamente lo que hay, lo que existe en el presente, pues es la vida misma, tal y como ocurre, lo sagrado; lo que ocurre tiene en sí mismo su explicación en relación a la "lógica de la vida", y eso es el verdadero Dios.

No hay futuro aquí como se ve, no hay expectativa vital, y sí, una increíble sensación de impotencia y acabamiento. Bataille, que entendió la vida como una experiencia que debía ser llevada lo más lejos posible[7], ensayó un *método* de expresión vital que fuera capaz de socavar el muro que la lógica de los hechos (la economía restringida) le ponía enfrente, y le permitiera ir más allá de los límites de esa "vida esencial" (de esclavo). Veamos por dónde se ve la salida:

7 "… a quien la vida humana le es una experiencia que debe ser llevada lo más lejos posible". BATAILLE, George: *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1981.

"El único obstáculo a esa manera de ver las cosas (…) es aquello que, dentro del hombre, es irreductible al proyecto: la existencia no discursiva, la risa, el éxtasis."[8]

8 La experiencia interior, citado por Derrida, opus cit. p. 360.

En su anhelo por salir de esa verdad terrible de la modernidad que dice que no hay más sentido que el dispuesto por la lógica económica de los hechos, Bataille se encontró con el misticismo, pero no encontró lo que el misticismo encuentra, a Dios en el interior, pues Bataille lo pudo asociar con esa misma lógica que reproduce ilimitadamente la vida (eso dijo Hegel que era Dios y Bataille lo acató), sino que le sirvió de

preparación para abordar al otro gran discurso de la modernidad que también pretendió ir más allá de la realidad dispuesta por la economía restringida: Nietzsche. Filósofo del que Bataille, como él mismo declaró, sólo pudo escribir con su propia vida.

La protesta de Bataille es el anhelo por conocer la respuesta a la pregunta religiosa (¿qué me cabe esperar?) y es la protesta también ante la disolución de todo sentido en los acontecimientos que la modernidad declara con su espíritu cientifista (el historicismo), ante ese reinado del dato como explicación de lo real el anhelo de lo religioso retorna, pero tras la trituración de la religión monoteísta, tras la muerte de Dios, toda persona que se tomara en serio su muerte y anhelara no obstante respuesta a esa pregunta esencial se encontró con el profeta Nietzsche.

Bataille hizo caso a Nietzsche e intentó vivir como un superhombre[9], Derrida hizo caso a Bataille y a Nietzsche y se tomó radicalmente en serio la naturaleza convencional y aleatoria de toda verdad, declarada "sólida" por el puro interés del hombre reaccionario, el hombre que asumía su esclavitud a la lógica de los hechos. Más allá de esta Verdad y más allá del tipo de hombre que la sustenta se encuentra el Superhombre, en términos derridianos, el hombre que se mete de lleno en la economía general, la que no conoce de las restricciones prudentes del burgués (del esclavo enseñoriado), la economía irrestricta, cuyos actos están fuera de la cadena del intercambio social del mercado. La propia palabra, "economía general", es una contradicción en los términos, pues toda economía funda, y requiere, la restricción. Pero esta misma palabra ya da un ejemplo de esa actitud de superhombre llevada al lenguaje, pues, para liberarse precisamente de las ataduras que la economía restringida opone a las posibilidades reales del hombre, es el propio lenguaje el que se pretende subvertir ("creemos en Dios porque todavía seguimos creyendo en la gramática" como sentenciara Nietzsche).

9 La identificación con este filósofo fue tal que, como ya hemos señalado, Bataille confesó que de él sólo pudo escribir con su propia vida, véase al respecto lo que es un ejercicio de sinceridad sin igual en el "diario" incluido en su libro *Sobre Nietzsche*, Taurus, Madrid, 1971.

Todo es quimera

El propio Nietzsche pensaba que el lenguaje tiende a engañar, es decir, tiende a justificar, a hacer existente en lo real lo que no existe, tal era el caso de palabras como "amor", "bueno"…"Dios". Palabras que los humanos crearon e hicieron realidad con el fin de esclavizarse al contenido de las mismas, es decir, a su significado. Pero ocurre que lo único que ve Nietzsche verdaderamente real en el lenguaje no es el significado, sino el significante, las palabras, y estas a su vez, al dar

forma a lo que de suyo no la tiene, suponen "la muerte" de todo aquello que "tocan", son, en palabras del autor, "la necrópolis de los sentidos"[10].

Y si el lenguaje es esa necrópolis en donde va a enterrarse en forma de palabras lo viviente, incluso las pasiones humanas, las palabras que hacen referencia a los grandes ideales de la cultura, la religión o la ciencia, serían los panteones de semejante cementerio. Se trata entonces de salir por fin de esa ciudad de la muerte y lograr que el lenguaje refleje, no la unidad y la coherencia absolutas, sino la pluralidad e incoherencia de lo existente. El mismo Derrida da una vuelta de tuerca más a esta crítica de Nietzsche del lenguaje, cuando hace referencia a una de las estructuras basales de la cultura: el número tres. En relación a él se construyeron figuras arquetípicas como la trinidad, etcétera. El objetivo de su estrategia crítica consiste en "*la deconstrucción de la estructura triángulo-circular (Edipo, Trinidad, dialéctica especulativa). Esta figura, mitológica de lo propio y de la indiferencia orgánica es a menudo la figura arquitectónica del tímpano, parte de un frontón comprendida en el triángulo de tres cornisas, a veces horadada de un vano circular llamado* óculus."[11]

Deconstrucción, una palabra tan popularizada que ha reemplazado a la palabra crítica; hoy día ya no se critica, se "deconstruye". Es muy significativa la asociación que hace Derrida entre estas figuras de la cultura y aquella otra de la arquitectura, el frontón. Y es que el hecho de que un frontón culmine la fachada de un templo obedece a razones convencionales, estéticas, éste puede tener tanto forma triangular como rectangular, u otra solución cualquiera establecida por el gusto o las posibilidades arquitectónicas. Derrida además señala que esta figura arquitectónica está horadada de un "vano circular", u óculo, esto es, está vacía. De la misma forma aquellos conceptos "triangulados" como la Trinidad, el Edipo o la Dialéctica. Con ellos se construye también la historia de occidente, aunque igual que el frontón del templo, se encuentran vacíos de contenido, son soluciones constructivas que formalizan los intereses de dominio del hombre sobre otros hombres y sobre la propia naturaleza. El significado de la deconstrucción está íntimamente asociado con esta metáfora arquitectónica, se trata entonces de liberar al lenguaje de estas ataduras conceptuales y proclamar la abertura de todo sentido, la ley de indeterminación de todo discurso, destruyendo, sobre todo, lo que Derrida denomina "logocentrismo" y "falocentrismo":

> "en tanto no se hayan destruido estos dos tipos de dominio - es también el del falocentrismo y el logocentrismo -, en tanto no se haya destruido hasta el concepto filosófico de dominio, todas las libertades seguirán a tergo por máquinas filosóficas ignoradas."[12]

10 La obra de Nietzsche en donde se expone más sintéticamente y con más claridad todo este análisis del lenguaje es en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Tecnos, Madrid, 1990.

11 DERRIDA, Jaques: *Márgenes de la filosofía*, p.29. Cátedra, Madrid, 1989.

12 Ibidem, pag. 29.

La deconstrucción no se olvida de aquella que ha sido la palabra de las palabras, "Dios", y señala aquella otra destinada a su reemplazo: *la diferancia* (con "a"). Puede decirse que la "diferancia" significa todo lo contrario a lo que en términos ontológicos denotaba "Dios". Este suponía la unidad de sentido de todo lo existente, mientras que aquella es el término empleado por Derrida para señalar la pluralidad de sentidos de todo discurso, de toda "construcción" humana.

¿Qué me cabe esperar? (aquí) Con el mismo escrúpulo podemos nosotros responder desde Derrida que esa pregunta ya carece de sentido, pues es una pregunta que presupone que el futuro se debe de resolver en el Bien, es una pregunta que sólo puede responder un profeta, en tanto que el profeta es aquel que pro-mete y se com-promete a situar una palabra en el mundo en relación al bien[13], gracias a esa promesa existe un futuro (de esto nos ocuparemos más adelante en relación a lo que entendemos como "el último suspiro de Derrida".)

La postmodernidad que se cierra con la deconstrucción como la última de sus refinaciones nada promete, pues sólo desde un ideal fuerte, desde una palabra poderosa, puede proferirse semejante acto, pero además recomienda, y este es un postulado ético perfectamente deducible de sus teorías, que no se enarbole semejante pregunta.

El último suspiro de Derrida

Faltando diez años para su muerte, Derrida tuvo el valor de enfrentarse por fin con esa cuestión tan comprometedora para todo intelectual: "*¿Qué me cabe esperar*?" En 1995 escribió un libro, *Espectros de Marx*[14], con un inquietante subtítulo: "*El estado de la deuda, El trabajo del duelo y La nueva internacional*".

La deuda; ¿existirá un concepto más triturado y desprestigiado que este? La libertad, la dignidad de todo hombre, los Derechos humanos, ideales que conformaron la sociedad moderna se piensan creados de la nada por nuestra cultura, no se dice nada por ejemplo del débito que nuestra sociedad tiene, en relación con estos ideales basales, con el Cristianismo, en donde se gestaron; el "nuevo hombre" que soñó la modernidad sólo era responsable ante el propio tribunal de su razón, hasta el punto de que su deriva económica creó ese delirio que se llama *self made man* ("el hombre que se hace a sí mismo".) Esta palabra mencionada por Derrida, la "deuda", ¿no ha sido objetivo de ataques tanto modernos como postmodernos en función de los objetivos

13 Para una descripción precisa del Profeta en relación a su acto de prometer y com-prometerse en "un futuro" véase GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Teoría de la verdad", en *Trama y fondo* nº 14. La obra de este filósofo español comienza allí donde termina la obra de Derrida, en el reconocimiento de que la propia deconstrucción tiene unos límites insuperables y en el hecho constatado de que "ya no queda nada que deconstruir". Jesús González Requena ha emprendido precisamente una labor de *reconstrucción* de los conceptos fundacionales de la cultura, por poner unos ejemplos: el amor, el bien, la verdad y Dios.

14 DERRIDA, Jaques: *Espectros de Marx, El estado de la deuda, El trabajo del duelo y La nueva internacional*, Editorial Trotta, Madrid, 1995.

emancipatorios de ambas corrientes de pensamiento? Y sin embargo, cuando este autor afronta la pregunta última que todo hombre hace, que "una humanidad sedienta de justicia hace" (en expresión propia de Derrida) se encuentra con la deuda.

Ya la elección del filósofo no deja de ser sorprendente, Marx, es decir, el derrotado Marx, aquel cuyas teorías, según muchos marxistas y neoliberales, han sido falsadas por la historia, invalidadas por la caída del muro en el ochenta y nueve. Las lecturas que de este autor se venían haciendo subrayaban su faceta más analítica, nada se decía de su aspecto crítico y mucho menos aún del socialismo que soñó, entendido como la parte más vergonzante de su sistema, aquella en donde el gran racionalista y economista escoraba al mito, a una religión, y por lo tanto a una flagrante contradicción con el espíritu "científico" de su socialismo[15].

Pues bien, lo que a Derrida más le interesa es el aspecto *mesiánico* de Marx, ese del que nada quiere saber hoy nadie. Pero este interés obedece a una toma de postura que se sitúa en el núcleo mismo de lo sagrado, en el escenario original en el que lo sagrado acontece, es decir, aquel que empieza por establecer un "caos" y un "orden". Y hasta qué punto Derrida se sitúa en el escenario bíblico del Génesis cuando quiere decirnos lo valioso de la herencia de Marx nos lo demuestran estas líneas:

> "…un desierto que hace señas hacia el otro, desierto abisal y caótico, si es que el caos describe antes que nada la inmensidad, la desmesura, la invocación de una boca abierta de par en par - en la espera o en la llamada de lo que denominamos aquí, sin saber, lo mesiánico: la venida del otro, la singularidad absoluta e inanticipable del y de lo arribante como justicia."[16]

El caos llama al orden. Pero eso es precisamente lo que nos cuentan los relatos míticos sobre el origen del mundo: un primer movimiento radical y estallante en el cual irrumpe un dios vertebrador; una danza febril de una divinidad femenina en torno a un dios masculino, que, estimulado por su movimiento, la cubre y engendra el mundo. Pero repárese hasta qué punto los traductores de esta obra sienten un "santo pudor" cuando traducen "arribante" por "el que va a llegar o "lo que va a llegar", como sería su significado en castellano; veámoslo así: "**la singularidad absoluta e inanticipable del y de lo que va a llegar como justicia**".

Pues esta es la demanda del caos. Y si este mundo capitalista cree haber resuelto toda problemática humana por el hecho de vencer al

15 Luís Martín Arias lleva a cabo un interesante análisis del Manifiesto Comunista en donde se señala la tensión existente entre el Marx analista económico, que entiende que todo concepto moral es una superestructura represiva, y el Marx que llama a la rebelión contra la explotación en nombre de valores que ha creado esa misma moral. Véase MARTÍN ARIAS, Luis: "De la fidelidad trocada en aguardiente, o un fantasma en las heladas aguas del cálculo egoísta", en *Trama y Fondo* nº 3.

16 DERRIDA, J.: op. cit, p.42

comunismo y autocomprenderse como el "fin de la historia", piensa Derrida, es que se ha vuelto loco, está, como diría Hamlet, "desquiciado".

El mundo sigue sediento de justicia, y ante aquellos que se comprometen a ofrecer una promesa en relación con un futuro mejor, ante ese *acto*, Derrida frena su labor trituradora y advierte que, eso, ya no puede ser deconstruido:

> "Pues bien, lo que sigue siendo tan irreductible a toda deconstrucción, lo que permanece tan indeconstruible como la posibilidad misma de la deconstrucción, puede ser cierta experiencia de la promesa emancipatoria; puede ser, incluso, la formalidad de un mesianismo estructural, un mesianismo sin religión, incluso un mesianismo sin mesianismo, y una cierta idea de la justicia…"[17].

17 Op. cit. p. 73.

Hay un esfuerzo por dejar a la palabra "mesianismo" vacía de connotaciones religiosas, como si Derrida quisiera mantener aún una posición "moderna" ante semejante confesión. Ninguna religión tiene el monopolio de la promesa ni de lo profético, pero ésta, es cierto, está íntimamente ligada a la religión monoteísta. Este tipo de religión (judía, cristiana o musulmana) organiza la historia en función de la promesa de un futuro en plenitud, esto puede ser ese "mesianismo estructural", que Derrida extrae no obstante de la religión monoteísta y declara no deconstruible. Pero cuando Derrida habla el mismo lenguaje de lo sagrado es cuando advierte la radicalidad del acto de aquel que promete:

> "Pero, hasta cierto punto, la promesa y la decisión, es decir, la responsabilidad, deben su posibilidad a la prueba de la indecibilidad que seguirá siendo siempre su condición."[18]

18 Op. cit. p. 89.

No hay premisas doctrinales en el acto de prometer y sí algo que tiene que ver con un acto sagrado, es decir, indecible, un compromiso no sujeto a discusión ni a diálogo y sí una implicación radical de aquel que se atreve a prometer, esto es, sólo un héroe.

Como Marx lo fue, de ahí la deuda contraída con él: "lo quieran o no, lo sepan o no, todos los hombres en toda la tierra, son hoy, en cierta medida, los herederos de Marx y del marxismo. Es decir (…) de la singularidad absoluta de un proyecto -o de una promesa- de forma filosófica y científica. Esta forma no es, en principio, religiosa, en sentido de la religión positiva; no es mitológica…"[19].

19 Op. cit. p. 105.

Una vez más el pudor no advertido de filósofo moderno hace que Derrida se equivoque: ¿una deuda con un proyecto filosófico y científico? No el de la promesa de Marx, pues ésta, como todo acto de

prometer, hemos quedado en que es "indecible". Por mucho que las contradicciones del capital llevaran a la caída del capitalismo, la sociedad socialista, "el paraíso de la humanidad", no caería como una fruta madura: había que implicarse con él, luchar. De ahí que Marx escribiera el *Manifiesto Comunista*, o que criticara duramente a los socialdemócratas alemanes cuando estos querían pactar con el estado en la espera de su consumación por la historia (*Crítica al programa de Gotha*). Una deuda que la humanidad puede tener con un proyecto filosófico puede ser la contraída con Platon, que acotó el significado de la palabra "idea", una deuda científica puede ser con Newton y su teoría de la gravitación universal. Pero una deuda con alguien capaz de prometer un paraíso para la humanidad no es ni filosófica ni científica, es sagrada.

Pero evidentemente la humanidad no sólo tendría ese débito con Marx. Extrapolando este carácter de la deuda en relación a la promesa de un futuro por venir, con Derrida en la mano, podemos decir también que todos somos deudores de aquellos hombres que se atrevieron a realizar una promesa de similares características, una promesa hecha, también, en nombre de Dios, de un Dios que encarnaba el ideal de la justicia y el bien.

Y es que, más allá de lo prometido, lo que ha garantizado la vida de los hombres en la tierra, lo que les insufló auténtica vida para luchar con el caos de lo real, fue el hecho de que había prometido para ellos un futuro. Esto es también advertido por Derrida:

> "Ya sea la promesa de esto o de aquello, ya sea o no, cumplida o ya resulte imposible de cumplir, necesariamente hay promesa y, por tanto, historicidad como porvenir."

Hay futuro porque hay promesa de futuro, de un futuro mejor, tal puede ser la "estructura" de toda deuda, de nuestra deuda: la que en el presente tenemos por mantener y por sostener la palabra heredada que articula la lucha contra el sufrimiento, en pro del merecimiento de la dignidad humana.

Después de años de fina labor trituradora, la Deconstrucción termina en el inicio absoluto, en el mito, buscando en lo sagrado un comienzo, una primera piedra que se pueda fijar en medio de los escombros de su propia demolición.

Un pensamiento que se haga cargo de todas estas conclusiones sólo podrá ser el de una nueva reconstrucción.

El Arte y lo Sagrado.
En el origen del aparato psíquico

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

La paradoja del arte

Las nociones de arte y de historia del arte están atravesadas, desde su origen, por una abultada paradoja que estriba en el hecho de que la *historia del arte* abarca objetos, manifestaciones y periodos históricos en los que la noción de *arte* no existía todavía.

Así, por ejemplo, estos:

Los dos nacimientos del arte

La noción de *arte* como actividad autónoma digna de valor, conservación e historización nace, a lo largo de la historia de Occidente, en dos momentos precisos.

Uno de ellos se localiza entre esto

y esto:

Es decir: en las postrimerías del siglo cuarto griego, cuando comienza ya a anunciarse el helenismo.

Y luego, por segunda vez, mucho más tarde. Digamos que entre esto:

y esto:

Es decir, en la apoteosis del Renacimiento, en los tiempos de Leonardo, Miguel Ángel y Rafael.

Ahora bien, ¿qué hay en común entre estos dos momentos en los que en Occidente se suscita, se descubre la existencia, y la importancia, del arte?

En primer lugar, que se trata, en ambos casos, de tiempos de apoteosis de la representación, en los que se alcanza cierto canon representativo que se vive como insuperable –y al que, en ambos casos, se denomina clásico. Y, en segundo lugar que, también en ambos casos, se trata de tiempos en los que sus respectivas sociedades padecen una crisis radical de sus fundamentos simbólicos.

O en otros términos: el prestigio que en esos dos momentos alcanza el arte y los artistas es paralelo a la crisis de los mitos fundadores de esas culturas: la crisis del universo simbólico griego –la época del descreimiento–, y la crisis radical que atraviesa Occidente en forma del cisma cristiano.

La emergencia del arte y la crisis de lo sagrado

De manera que esa crisis constituye un dato esencial para la emergencia misma de la conciencia del arte como actividad específica. Podríamos, entonces, formularlo así: la conciencia del arte, como actividad específica, sólo aparece cuando emerge un pensamiento racional que

hace entrar en crisis lo sagrado sobre lo que esas sociedades se fundamentan.

Por el contrario, mientras el territorio de lo sagrado constituía una evidencia incuestionable, nadie suscitaba la cuestión de la importancia y de la autonomía de lo artístico. Sencillamente, porque lo sagrado existía, debía ser representado.

Pero eso conduce, inevitablemente, a esta deducción: si la moderna historia del arte identifica como su territorio, en las épocas en las que la noción de arte no existía, las representaciones de lo sagrado, ello significa, necesariamente, que el arte pasa a ocupar el lugar de lo sagrado en una sociedad que comienza a pensarse en términos desacralizados.

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta en el hecho notable de que, simultáneamente a esa puesta en cuestión de lo sagrado, el arte y los artistas fueran sacralizados? Nacida la desconfianza hacia los sacerdotes, los artistas pasaron a ocupar su lugar: Miguel Ángel, Leonardo, Rafael, Tiziano, parecían manifestar una relación directa con lo sagrado –y eso es, por lo demás, lo que nombra la palabra *genio* en su acepción renacentista.

Pero más expresivamente lo confirma la paradoja del museo moderno: en él, una sociedad que afirma no creer en lo sagrado, se obceca sin embargo en conservar –bajo la rúbrica del *Arte*– todo aquello que en otros tiempos fue concebido como sagrado. Y así, en una sociedad carente de templos, los museos en los que esa conservación tiene lugar adquieren una extraña semejanza con ellos. Pues, como ellos, son espacios donde se localiza lo sagrado.

Durante los siglos XVI y XVII –que fueron los siglos de las guerras de religión– el arte existió como una actividad dotada de autonomía relativa con respecto al fenómeno de lo religioso, sin embargo participaba, con éste, de un ámbito común: el ámbito de lo sagrado, precisamente –en una sociedad que sigue siendo mitológica.

Pero un nuevo paso decisivo en esta historia que tan sucintamente anotamos, hubo de tener lugar en el siglo siguiente, cuando la Ilustración inició el proceso de desacralización –de desmitologización– del mundo. Uno de los efectos inmediatos de esa labor de crítica y demolición de lo sagrado fue el nacimiento de una nueva disciplina: la Estética. Una disciplina que nacía necesariamente, en la misma medida en que la existencia –y la necesidad– del arte, una vez que había sido decretada la extinción

de lo sagrado, constituía un problema irresoluble para el pensamiento racional.

Resumiendo: mientras que lo sagrado existió como algo incuestionable, no pudo existir una conciencia del arte como actividad diferenciada. Luego, cuando lo sagrado se manifiesta en crisis, el arte se afirma y conquista su autonomía.

Finalmente, cuando lo sagrado comenzó a derrumbarse –la tarea deconstructiva de la Ilustración– la existencia misma del arte hubo de constituirse en un problema irresoluble.

Y esto hace del concepto de arte un concepto conflictivo desde su origen: pues si el arte nace –retrospectivamente– como la representación de lo sagrado, pervive sin embargo cuando lo sagrado se derrumba.

Esta es, entonces, su paradoja: el arte mantiene, conserva la geografía de lo sagrado en una sociedad que afirma no creer en ello.

En cualquier caso, entre lo sagrado y el arte se localiza siempre esa notable actividad humana que es la representación. Pues bien, ¿dónde mejor que en los orígenes mismos de la cultura para interrogar esa paradójica relación que liga al arte con lo sagrado?

Lo representado: lo más importante

Para los hombres del paleolítico representar no era, como lo es hoy para nosotros, una actividad que se puede practicar sin el mayor esfuerzo, sino, bien por el contrario, una tarea ardua, difícil, tanto por lo que se refiere a los problemas técnicos y materiales que suscita como a los estrictamente temporales: tenían muy poco tiempo libre: todo su tiempo se les iba en la tarea de sobrevivir.

Pues bien: ¿qué es lo representado en el arte paleolítico, es decir, en esa que constituye la primera manifestación artística de la humanidad? ¿Qué es lo que, en las extraordinariamente difíciles condiciones de supervivencia que eran las suyas, les merecía la pena representar a los hombres de entonces?

Para comenzar a responder a esta cuestión el primer paso –pero veremos en seguida que no bastará con ello– consiste en identificar los *motivos* de sus representaciones.

Los motivos de la representación

Son de sobra conocidos: animales –bisontes, caballos, toros, renos, algún rinoceronte– dotados, se ha dicho siempre, de un intenso *realismo*, es decir, de un fuerte efecto analógico.

Y sin embargo, frente a ellos, figuras humanas de dos tipos: unas esquemáticas: carentes de realismo y sin rostro singularizado. Otras, en cambio, de mejor acabado, con el rostro enmascarado y disfrazadas de animales: los antropomorfos.

Y, por otra parte, mujeres: siempre sin rostro, desnudas, con los atributos sexuales muy marcados. A veces en parejas danzantes. Y, otras, en extrañas combinaciones con los animales.

Y, finalmente, dos motivos corporales parciales. Por una parte el sexo femenino. Vulvas.

Por otra, manos, obtenidas, ya sea por impresión de la mano pigmentada sobre la pared, o por perfilado.

La representación y el sentido

Tales son, pues, los motivos. Pero conviene que reparemos en lo poco que hemos hecho cuando así los hemos enumerado: tan sólo hemos puesto nombres, categorías, signos, a eso que nosotros, desde nuestro mundo contemporáneo, reconocemos en lo que ellos pintaban. Pero no hemos respondido con ello a la cuestión suscitada: ¿qué es lo representado? Pues responder a fondo a esta cuestión exige preguntarse por el sentido que tenía para ellos, en tanto sujetos, eso que representaban.

Contextualicemos la imagen: lo que ahí está representado no es, desde luego, cualquier cosa, sino la más importante para una economía cazadora como era la suya: aquello de la que todo dependía para la tribu que lo pintó; la fuente del alimento y del vestido en tiempos que seguramente eran muy fríos.

Pero no sólo lo más valioso. También lo más peligroso. Pues no entenderemos nada de lo que realmente está en juego si olvidamos que el bisonte era un animal tremendo: mucho más grande, fuerte y rápido que el hombre, especialmente en tiempos en los que éste sólo disponía de sus piernas para perseguirlo y sólo contaba con las más rudimentarias armas para cazarlo.

Resulta imprescindible, por tanto, para tratar de ceñir lo que late en esas representaciones, atender a las extraordinarias dificultades que debían vencer aquellos hombres para aproximarse a aquellas magníficas bestias y, a la vez, la mezcla de admiración y de pánico que debían experimentar en su presencia. Y, sobre todo, es necesario imaginar su extrema dificultad y, a la vez, su perentoria necesidad de tomar conciencia de lo que ahí sucedía, en el momento mismo del enfrentamiento con la bestia: en ese momento en que, si lograban sobrevivir, palpaban en cualquier caso la presencia de la muerte, hundían en el animal sus lanzas, se

manchan con su sangre. ¿Qué acto de conciencia más importante, para ellos, que éste?

La función imaginaria de las imágenes

De las pinturas rupestres se ha dicho que respondían esencialmente a una función mágica fundada en la idea de un lazo esencial entre la imagen del ser y el ser mismo, de acuerdo con la cual apresar la imagen del animal propiciaba el posterior apresamiento, en el momento de la caza, del animal mismo.

No debemos desdeñar esta explicación, pues en ella se encierra una verdad indiscutible en las relaciones del hombre con la imagen. Aún hoy, en un mundo que no se piensa en términos mágicos, el enamorado quiere tener, poseer, una imagen de su objeto de amor. Y de cómo la guarda y cuida, por cómo se aferra a ella, parece deducirse que alguna relación intuye entre ello y sus esperanzas de llegar más lejos, de lograr poseer al ser del que esa imagen procede.

Es sabido, por lo demás, el especial cuidado al que tales imágenes son sometidas, como si temiéramos que su deterioro pudiera afectar al ser fotografiado. Y por cierto que sabemos –es otra cara de la misma cuestión– que ciertos rituales de magia negra pasan precisamente por ahí: creen que la agresión a la imagen puede producir efectos sobre el ser en ella retratado. Creemos no participar de tales creencias y, sin embargo, ¿acaso no rompemos muchas veces con violencia las fotos de aquellos seres a los que acusamos de habernos traicionado? ¿Y quién se atrevería a atravesar con un alfiler la imagen fotográfica de su ser amado?

Tal es la función imaginaria de las imágenes. Si su eficacia se mantiene viva aún en nuestro mundo presente, resulta difícil rechazar la posibilidad de su presencia entre aquellos cazadores que fueron los autores de las pinturas rupestres.

La función semiótica de las imágenes

Ahora bien, igualmente podríamos hablar de una función práctica no mágica, sino funcional, pragmática: esas pinturas podrían permitir, a la vez, fijar la imagen del animal objeto de caza, para conocerlo mejor y, así, mejor aprender a cazarlo. Su contemplación podría permitir, por ejemplo, explicar a los nuevos cazadores cuáles eran los puntos vulnera-

bles en los que debe ser atacado. Constituiría así, en cierto modo, una suerte de primer manual de instrucciones destinado a guiar y prefigurar la conducta en el momento de la caza del animal real.

Esta es, entonces, una función pragmática, ya no imaginaria sino netamente cognitiva, para la que resulta oportuna la denominación de función semiótica: de hecho, desde este punto de vista, la representación aparece como un discurso icónico que segmenta, identifica y nombra el cuerpo del animal.

Bataille: la divinidad del animal

Pero existe todavía otra explicación que sin contradecir a las anteriores, arroja una inesperada luz suplementaria.

Nos referimos a la teoría de Georges Bataille[1] según la cual los animales pintados en las cuevas del paleolítico poseerían, para los hombres que construyeron aquellas representaciones, el estatuto de divinidades:

> "Podemos pensar de una manera coherente que, si los cazadores de las cavernas pintadas practicaban, como se admite, la magia simpática, tuvieron al mismo tiempo el sentimiento de la divinidad animal[2]."

Es de sobra conocido el hecho de que muchas civilizaciones posteriores llegaron a elevar a ciertas especies animales a la dignidad de encarnaciones de lo divino. Pero más allá de estos datos, Bataille argumenta su hipótesis en una notable reflexión sobre las condiciones de constitución de las primeras comunidades humanas.

Conviene detenerse siquiera levemente en las líneas mayores de su argumentación. Bataille llama la atención sobre el hecho, por lo demás incuestionable, de que lo que distingue al grupo social, aun el más primitivo, de la horda animal estriba en que se da a sí mismo reglas de conducta, leyes, que incluyen necesariamente prohibiciones. O, como él los llama, interdictos[3] que expulsan la violencia del interior del grupo social y que, en esa misma medida, afectan a todos aquellos ámbitos esenciales donde ésta se manifiesta: el sexo y la muerte.

Pues bien, los hombres no pueden por menos que constatar que esas cosas que se prohíben a sí mismos son cosas de las que los animales –esos seres magníficos y poderosos de los que para ellos todo depende– disfrutan sin restricción alguna.

1 BATAILLE, Georges: "El asesinato y el sacrificio", en *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1979.

2 p. 117.

3 p. 116. "En el movimiento de los interdictos, el hombre se separaba del animal."

> "los animales, por el hecho de que no observan interdictos, tuvieron primero un carácter más sagrado, más divino que los hombres[4]."

4 p. 114.

Por eso, el gran animal salvaje, ese ser magnífico que vive entregado a sus pasiones sin verse sometido a las restricciones y limitaciones que las leyes humanas imponen necesariamente debía ser percibido como un ser soberano[5].

5 "**los dioses más antiguos eran animales**... el **asesinato del animal** inspiró quizás un fuerte sentimiento de **sacrilegio**. **La víctima colectivamente muerta asumió el sentido de la divinidad. El sacrificio la consagraba**, la **divinizaba**." p. 115.

"A la humanidad histórica, de **Egipto** o **Grecia**, el **animal** le dio en sentimiento de una **existencia soberana**, la **primera imagen, que la muerte en el sacrificio exaltaba**, de sus **dioses**." p. 121.

Interdicto y trasgresión

Por eso, no debe confundirse el interdicto con la prohibición en el sentido moderno. Pues ésta, sin más, prohíbe: rechaza absolutamente lo prohibido, identificándolo como algo absolutamente negativo y rechazable. Carece, en suma, de toda dialéctica. El interdicto, en cambio, es dialéctico: no sólo percibe en su objeto esa dimensión negativa que lo constituye en una amenaza para el orden social, sino que, a la vez, identifica su dimensión positiva:

> "es sagrado lo que es objeto de un interdicto. El interdicto, al designar negativamente la cosa sagrada, no tiene solamente el poder de provocarnos –en el plan de la religión– un sentimiento de pavor y de temblor. Ese sentimiento se cambia en el límite por devoción... adoración... dos movimientos: de terror, que rechaza, y de atracción, que rige el respeto fascinado... El interdicto rechaza, pero la fascinación introduce la transgresión... lo divino es el aspecto fascinante del interdicto: es el interdicto transfigurado. La mitología[6]."

6 p. 96.

Y por eso mismo, porque concibe lo sagrado como una dimensión esencial e irrenunciable, no lo prohíbe absolutamente. Por el contrario: construye vías para acceder a ello.

> "el interdicto no significa por fuerza la abstención, sino la práctica en forma de transgresión... El interdicto no puede suprimir las actividades que necesita la vida, pero puede darles el sentido de la transgresión religiosa. Los somete a límites, regula sus formas. Puede imponer una expiación... Por el hecho del homicidio, el cazador o guerrero homicida es sagrado. Para entrar en la sociedad profana, les era necesario lavarse de esta mancha, debían purificarse. Los ritos de la expiación...[7]"

7 p. 105.

Es decir: el interdicto constituye la prohibición pero, a la vez –tal es su dialéctica– incluye la necesidad –y la vía ritual– de su transgresión. Por eso, cazar, dar muerte al animal constituye una experiencia de transgresión, de acceso a lo sagrado.

> "Pero, en el movimiento secundario de la transgresión, el hombre se aproximó al animal. Vio en el animal lo que escapa a la regla del interdicto, lo que permanece abierto a la violencia (al exceso), que rige el mundo de la muerte y de la reproducción[8]."

8 pp. 116-117.

La función simbólica

Resulta del todo plausible esta hipótesis batailliana sobre el carácter divino del animal en el universo cultural del paleolítico.

Es más, si él afirma que los animales representados en las pinturas rupestres debían ser percibidos como divinos por los hombres que los pintaron, no repara en el hecho de que la prueba más consistente de ello estriba, más allá de sus notables deducciones sobre las condiciones de la construcción del orden social, en el hecho mismo de que fueron pintados. Pues, como hemos señalado en el comienzo de este trabajo, si algo caracteriza a esa historia del arte que se extiende durante los siglos anteriores a la aparición del concepto mismo de arte es que se confunde totalmente con la historia de la representación de lo sagrado. Y que debe ser entendida, a la vez, como la historia de la construcción –textual– de lo sagrado.

¿No es acaso este el motivo de que los hombres que aparecen en las pinturas rupestres lo hagan investidos de máscaras animales?

El "Hombre de Neardental –nos dice Bataille–

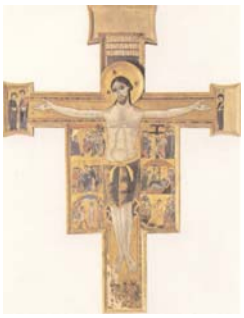
> dejó del animal las imágenes maravillosas [...] Pero no se representó a él mismo más que muy pocas veces: si lo hizo, se disfrazó, por decirlo así, se disimuló bajo los rasgos de algún animal cuya máscara llevaba sobre la cara. Al menos, las imágenes del hombre menos informes tienen ese carácter extraño. La humanidad debió tener entonces vergüenza de ella misma, y no, como nosotros, de la animalidad inicial[9]."

9 p. 117.

Sin duda. Pero es posible llegar más lejos: si el espacio de la representación, en el mundo paleolítico, es el espacio de lo sagrado, acceder a ese espacio requiere investirse de los emblemas de la transgresión, es decir, de la participación en ese universo de exceso y violencia que caracteriza al mundo animal.

Acceso a lo sagrado, intimidad con el dios –que la proximidad de las dos figuras traduce–, experiencia del sexo –la erección es patente– y de la muerte –el instante del choque–: todo ello se suscita en ésta que es quizás

la más precisa y completa de las imágenes rupestres. Ninguna sorpresa, después de todo, pues la muerte simultánea del hombre y del dios constituye uno de los temas más insistentes de la iconografía religiosa:



La dialéctica del hombre y su dios –es decir: la dialéctica de lo sagrado– atravesará durante siglos la historia del arte, como las sorprendentes similitudes no sólo compositivas de estas dos imágenes lo muestran:

No sólo compositivas, decimos: pues la conciencia de la muerte –esa conciencia que vemos emerger por primera vez en las representaciones rupestres– nace con el nacimiento mismo del hombre.

Más allá de las funciones imaginaria y semiótica de la representación, la historia del arte nos devuelve su dimensión simbólica: aquella en la que el hombre se construye construyendo la imagen de sus dioses. Y no debe perderse de vista la diferencia esencial entre ésta y aquellas. Pues tanto la función imaginaria como la semiótica presuponen la existencia, más allá de las representaciones mismas, de aquello que designan, independientemente de que unas apunten a su manipulación mágica –función imaginaria– o cognitiva –función semiótica. Frente a ellas, la función simbólica, en cambio, introduce en el mundo algo que, antes de ella, no existía: en ella, a través de esa dialéctica entre el hombre y sus dioses se construye la subjetividad misma.

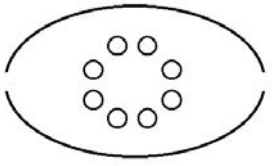
La cueva: dentro / fuera

Y nada lo confirma de manera tan expresiva como cierto dato que ignora Bataille y que sin embargo nos suministran autores como Gombrich[10] o Hauser[11] –aun cuando ninguno de ellos saque el menor partido de ello, en la misma medida que no comparten la idea del carácter sagrado del animal.

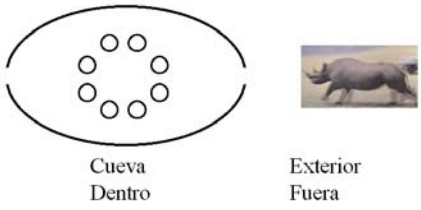
10 GOMBRICH, E. H.: *Historia del Arte*, Garriga, Barcelona, 1975.

11 HAUSER, Arnold: *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Guadarrama, Madrid, 1971.

Nos referimos al hecho notable de que estas pinturas fueron realizadas en las zonas más oscuras y recónditas de las cuevas, distantes de aquellas otras donde los hombres del paleolítico desarrollaban su vida cotidiana y en las que, sin duda, debieron comenzar a organizar el orden social.



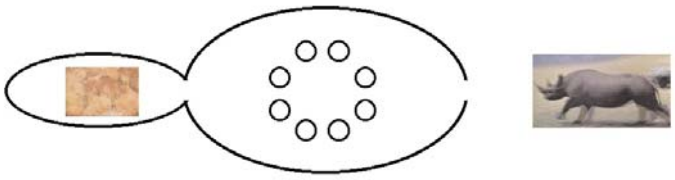
Fuera, en cambio, no había guarida ni orden social alguno. Recordemos que nos encontramos ante una cultura cazadora que no cultivaba la tierra y que por eso no introducía en el espacio exterior a la cueva esos rasgos ordenadores de la naturaleza que son los de la agricultura. El afuera era por tanto, sin más, el ámbito de lo real en el que reinaban, soberanas, las bestias.



De manera que ese umbral, esa abertura que separaba el espacio de la cueva del espacio exterior debió ser para aquella primitiva cultura cazadora la primera gran articulación semántica: dentro / fuera.

Tres espacios

Y sin embargo, esas cuevas, porque no eran todavía casas, carecían en muchos casos de la clausura que a éstas caracteriza. Y así, en el interior de la cueva se abrían inquietantes pasadizos, a espacios aún más interiores, pero ya incómodos e inapropiados para la vida social del grupo. Y era en ellos, notablemente, donde realizaron sus primeras representaciones.



Interior2 Interior Exterior

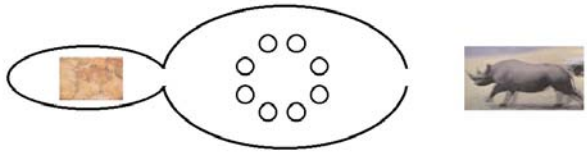
De manera que nos encontramos ante una topología que incluye tres espacios netamente diferenciados.

Por una parte, el espacio interior de la cueva, donde los hombres se guarecían, habitaban y organizaban su vida social. Un espacio donde, de acuerdo con la hipótesis de Bataille, el grupo había prohibido la violencia y en el que reinaban los interdictos que fundan la colaboración social.

En segundo lugar, el espacio exterior: ese espacio no protegido, incierto, como era incierta, aleatoria, contingente, la presencia de la caza de la que la supervivencia misma dependía. Espacio, también, de riesgo, de difícil supervivencia, de la amenaza y la violencia. El espacio, en suma, de lo real.

Y, finalmente, ese tercer espacio, doblemente interior, recóndito, donde se encontraban las pinturas de los animales objeto de caza.

Pues bien, si hemos aceptado la idea del carácter divino, sagrado, de esos animales, ¿no resulta obligado identificar este tercer espacio como un –el primer– santuario, en el que sin duda tendrían lugar las ceremonias rituales que precederían y seguirían a las expediciones de caza?



Interior[2] Santuario | Interior la Realidad | Exterior lo Real

De manera que el espacio interior habitado en el que se desarrollaba la vida social se veía doblemente flanqueado por los animales de caza: fuera, en el exterior, donde estos existían soberanos, y dentro, en el espacio doblemente interior, donde se guardaba su imagen.

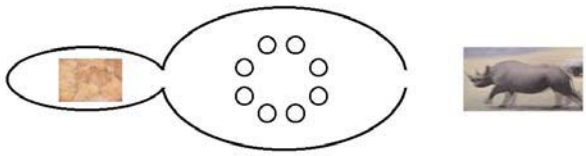
Lo real dentro: la pulsión

Ahora bien: ¿por qué ese primer santuario? ¿Por qué el animal debe hacerse también presente, a través de su imagen, en ese espacio doblemente interior, en ese espacio más recóndito de la cueva?

O en otros términos: ¿qué nombra este animal ahí ubicado, en ese espacio más interior? ¿Qué, sino la pulsión que habita al sujeto? Esa fuerza que presiona a la conciencia desde el interior y, al hacerlo, empuja hacia lo real.

De manera que Ello cobra la forma de –o quizás más exactamente: es escrito como– una gran bestia sagrada que encarna, localiza y resume lo real: tanto eso real que aguarda amenazante en el exterior como esa pulsión real que, desde el interior, presiona hacia allí.

Pero entonces, ¿no es la más precisa representación de la topología del aparato psíquico, tal y como Freud la esbozara, la que se halla ya trazada, materializada en el espacio de esa otra topología que conforma la cultura misma del hombre paleolítico?



Interior[2] Santuario Inconsciente Ello/Sujeto | Interior la Realidad Consciencia Yo – Tu - Objetos | Exterior lo Real

¿Semejanza casual? ¿Plasmación en el espacio físico de la estructura psíquica de los sujetos de esa cultura? Pensamos que ni lo uno ni lo otro. Muy por el contrario: construcción, modelado en el espacio de una primera topología destinada a ser interiorizada y a configurar –a estructurar– así la subjetividad humana en el comienzo mismo de su emergencia. Pues nada permite imaginar que la complejidad del aparato psíquico humano constituya un rasgo natural de nuestra especie, sino, bien por el contrario –tal es al menos lo que se deduce de un presupuesto estrictamente materialista– el resultado de una construcción cultural. Dicho, en suma, de la manera más breve: ese espacio doblemente interior que es el santuario precede y hace posible ese otro espacio psíquico, también doblemente interior, que es el inconsciente.

Y bien si eso fuera así, no existiría mejor prueba de la hipótesis nuclear de la Teoría del Texto que proponemos: que los textos construyen, conforman, estructuran a los individuos que los realizan –tanto a aquellos que los escriben como a aquellos que los leen–: que en ellos, en suma, se construye la subjetividad humana.

Pero también: si eso fuera así, ¿no sería entonces la mejor vía para avanzar en la comprensión de la subjetividad tanto el análisis de los textos que la han configurado, como el estudio del proceso histórico en el que esa configuración ha tenido lugar?

Así por ejemplo: si el inconsciente es la introyección psíquica de ese espacio material –y textual– que es el santuario, ¿no será el estudio de éste una vía privilegiada para avanzar en la comprensión tanto del motivo como del funcionamiento de aquel?

Ensayémoslo.

El acto y la conciencia

Llamábamos la atención al comienzo de este trabajo sobre la magnitud experiencial de ese momento decisivo en la vida del hombre del paleolítico que es el de su enfrentamiento con la bestia. El momento, en suma, del acto nuclear, siempre vinculado a la muerte –ya sea la de la bestia o la del propio cazador.

Pero es ahora necesario señalar su dificultad estructural, que, por lo demás, no es diferente de la que es propia de todo acto pero que en éste, dado tanto su carácter decisivo como el riesgo que comporta resulta especialmente visible.

Se trata, en lo esencial, de esto: que aun cuando el acto convoca a la conciencia, aun cuando la conciencia, necesariamente, trata de ceñirlo y pensarlo, de dominarlo, cuando el acto tiene lugar la conciencia, sin embargo, no puede estar. O en otros términos: que, inevitablemente, el momento del acto es un momento vacío de conciencia. Pues, con respecto a él, la conciencia se encuentra siempre temporalmente desajustada: solo puede manifestarse antes –intentando prefigurarlo– o después –reflexionándolo–, pero nunca puede coincidir con él.

Cuando nos aguarda cierto acto que intuimos importante, es evidente que tratamos de anticiparlo en nuestra conciencia y, en esa misma medida, de prefigurar la conducta con la que habremos de afrontarlo. Luego, en el momento del acto, podremos acertar o fallar. Pero, en cualquier caso, de eso la conciencia sólo podrá tomar conciencia más tarde –y ese será el tiempo de la evaluación, de la satisfacción o de la culpa.

Y es que estos dos tiempos son de índole –el tiempo de la experiencia y el tiempo del acto de conciencia– totalmente diferente: el tiempo de la conciencia puede dilatarse mucho, mientras que el tiempo del acto es siempre mínimo: un instante. El momento del acto es en sí mismo turbulento e inmediato, sin tiempo para que la conciencia despliegue sus operaciones reflexivas que son, necesariamente, operaciones discursivas.

Pues la conciencia trabaja con el lenguaje: se articula en discursos que duran, que excluyen el instante. El tiempo de la experiencia, en cambio, es siempre un instante singular e irrepetible. Es decir, real.

Por ello, porque el tiempo de la experiencia es siempre un instante radicalmente singular –o si se prefiere, es después de todo lo mismo, una sucesión de instantes...– el desajuste de la conciencia con respecto a él es esencial, inevitable. La conciencia solo existe en el lapso temporal en el que el discurso se despliega; la experiencia, en cambio, por ser singular, es un instante que escande, corta, hiende, perfora el proceso de la conciencia.

Y a la vez: por su estructura discursiva, la conciencia opera inevitablemente con categorías conceptuales, es decir, con abstracciones sin duda útiles, pero con respecto a las cuales el carácter irrepetible y singular del suceso impone siempre su inexorable resistencia.

Se equivoca por ello quien piensa que, si se esfuerza lo suficiente, puede llegar a estar permanentemente consciente en el momento del acto. O más exactamente, si está consciente en el momento del acto, esta-

rá consciente, pero de espaldas al acto; pues es entonces la representación del acto, y no el acto mismo, el que ocupa su conciencia. Y lo más probable es que, al tapar esa representación al acto mismo, falle inevitablemente ante él. Tal suele ser el caso del obsesivo: tanto se empeña en controlar el momento de la experiencia que se las apaña para llegar siempre tarde, cuando no para pasar por el momento en cuestión sin enterarse de nada.

Insistamos en ello: el tiempo del acto es en sí mismo turbulento e inmediato. En él, en el instante mismo del acto, es imposible pensar, tomar conciencia de nada: el choque, el hecho, el suceso, en su intensidad, en su tensión, en su violencia, impide todo acto de conciencia.

Resumiendo: con lo real se choca.

El inconsciente: espacio de conciencia vedado

Pues bien, ¿qué hay en el interior del inconsciente, en su núcleo mismo?

Una impronta: la huella de una experiencia desgarradora, intolerable. Algo totalmente otro a lo que la conciencia puede elaborar, concebir, manejar.

Es fundamental que esa impronta esté almacenada en la memoria del sujeto. Pues sólo esa memoria puede constituir una guía para afrontar ulteriores encuentros con lo real.

Pero, a la vez, esa impronta debe estar apartada de su conciencia pues, de lo contrario, la anegaría hasta paralizarla, como sucede en el individuo que ha experimentado un shock traumático, que retorna una y otra vez invadiendo su conciencia y consumiendo toda su energía.

De manera que esa impronta debe, por eso, ser conservada y, a la vez, estar vedada, prohibida a la conciencia. Por ello –para ello– existe el inconsciente.

Pero el inconsciente no es algo dado: sólo existe en la medida en que es construido. Y construido, precisamente, como un espacio vedado. Por eso, las primeras manifestaciones artísticas del hombre nos muestran cómo la cultura comienza, así, construyendo ese espacio, como un espacio interior, marcado como sagrado, donde guardar la memoria vedada de la experiencia de lo real.

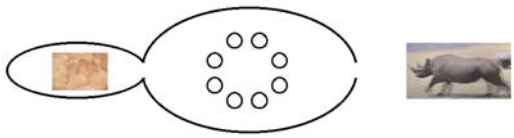
Pero la impronta de la que hablamos es algo más que la huella misma del shock. Es necesario, además, un símbolo que la localice, la ciña y la conforme: un símbolo que prefigure el momento que aguarda:

Y hablando de improntas:

¿No es ese el sentido de esas otras improntas, las de esas manos próximas a las imágenes de las bestias divinas? No es difícil, ahora, postular que se trata de las de los cazadores que han logrado sobrevivir al enfrentamiento con las bestias y que, en esa misma medida, han accedido a su dimensión sagrada.

Topología del aparato psíquico

Estamos, pues, ante una construcción topológica. Y una que se nos descubre ya como aquella a través de la cual tiene lugar la construcción primera del aparato psíquico.



Interior[2]	Interior	Exterior
Santuario	la Realidad	lo Real
Inconsciente	Consciencia	
Ello/Sujeto	Yo – Tu - Objetos	

Pues si nada hay en éste de arquetipo cósmico o preternatural, si es un fenómeno histórico, cultural, ¿no resulta lo más lógico que, para que pueda existir incorporado en el interior del sujeto, deba existir primero ante él en el exterior, como una construcción netamente material?

Tal es pues la hipótesis que proponemos: que la cultura –y el arte– comienza con la construcción de la topología del aparato psíquico.

Recordémoslo: fuera, el ámbito de lo real; allí donde no hay ninguna seguridad, allí, también, donde el suceso tiene lugar; donde se acierta –se caza al animal– o se fracasa –y el animal mata a su cazador.

Dentro, un primer espacio interior: allí donde cierta seguridad es posible; el espacio de la realidad, sin duda que precaria, pero aseguradora, previsible. El espacio protegido, donde la conciencia habita.

Y más dentro, un espacio inconsciente, sagrado, desde donde Ello, la pulsión, presiona, clama. Allí se configura una primitiva forma de subjetividad, a través de la identificación con el animal divino –la primera prefiguración, entonces, de eso que más tarde llegará a llamarse alma.

No debiera extrañarnos: durante la mayor parte de la historia de la civilización, los hombres se han construido a sí mismos a través de la construcción de las ideas y las imágenes de sus dioses.

La mujer y la bestia: el tercer espacio interior

Queda ya sólo una cuestión pendiente: dar sentido al otro gran motivo del arte rupestre: esas figuras femeninas, desnudas, con sus rasgos sexuales muy acentuados y, a la vez, carentes de rostro, no dotadas de la menor expresión.

Y en ello opuestas a esas otras figuras, las masculinas, de rostros esquemáticos o no, pero siempre fuertemente expresivos.

Hemos dicho: en el interior más interior, el santuario. Pues bien, allí, junto a los animales, el cuerpo de la mujer: la otra gran manifestación del tabú. Ahora bien, ¿no constituye acaso ese cuerpo, y el espacio interior que configura, otro santuario? Pues se trata, literalmente, del recinto del origen del ser. El tercer umbral: el tercer espacio interior.

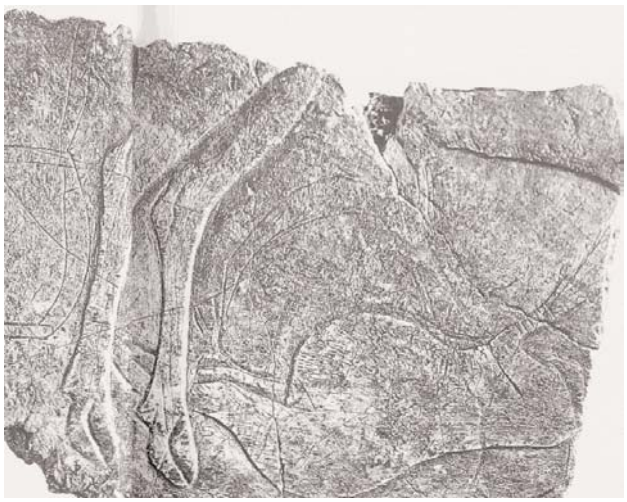
¿Acaso el cuerpo de la mujer no manifestaba, para la percepción de los hombres del paleolítico, una dinámica metamórfica propia de lo real? Un yo discontinuo por eso mismo, sin duda, menor que el del hombre, un cuerpo destinado a exhibir una continuidad extrema –desde la sangre menstrual al embarazo y al parto.

Hemos dicho que el tabú marca el ámbito de la violencia, en tanto constituido como sagrado. Hemos dicho, también, que acceder a él supone transgredir el interdicto y que esa transgresión es la vía de acceso a lo sagrado.

Así pues la mujer, como el animal, aparece como el otro límite al orden discontinuo de la razón social. Y por eso, simultáneamente, como otra de las formas de la divinidad.

El acto y lo sagrado

¿No es eso, por lo demás, lo que se manifiesta, y de la manera más inmediata, en una imagen como ésta en la que el cuerpo desnudo de una mujer se encuentra tendido en el suelo bajo las patas de un animal?



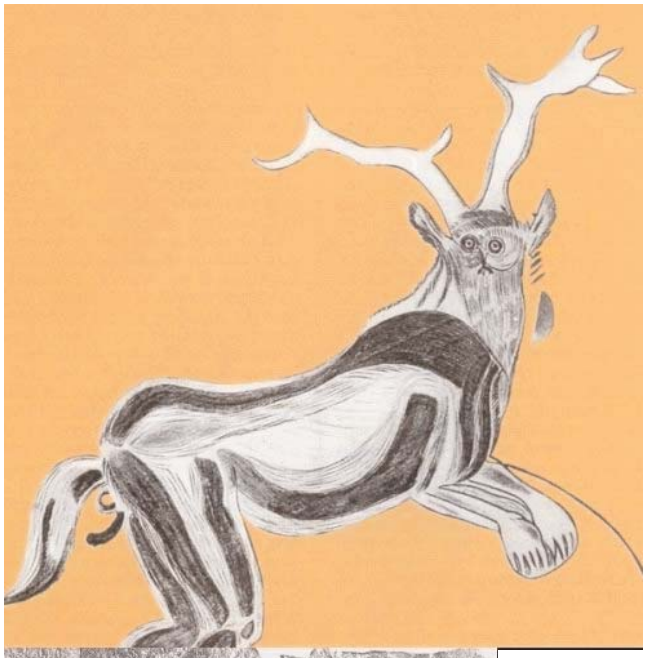
Y podría ser este, también, el momento para rendir cuentas de ese extraño gesto de perplejidad que atisbamos en los rostros de los hombres cuando entran en el espacio sagrado de la representación tanto disfrazados –mejor: investidos– de animales, como explícitamente sexuados:

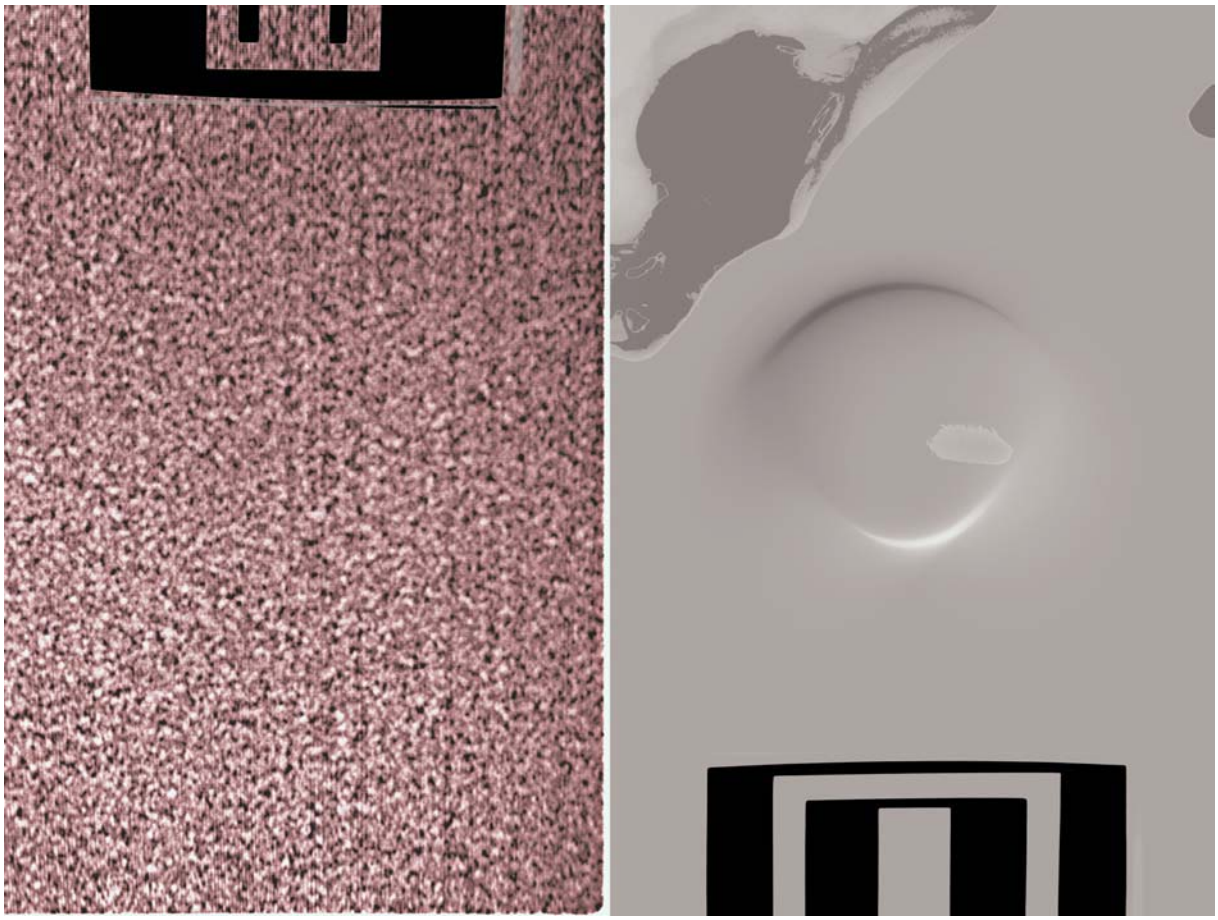
No sólo un rostro humanizado y expresivo. También desconcertado, o más exactamente, atónito.

La representación de la escena primordial

¿No es esa la perplejidad inevitable de la conciencia cuando se ve confrontada a la escena primordial?

Intentemos reconstruirla:





Luis Lamadrid: *Solaris*

El martirio de San Bartolomé

MANUEL CANGA

Aunque nació en la localidad valenciana de Játiva en 1591, Jusepe de Ribera pasó la mayor parte de su vida en Italia, donde era conocido con el sobrenombre del *Españoleto*. Después de vivir durante varios años entre Parma y Roma, Ribera se instala definitivamente en la ciudad de Nápoles, casándose en 1616 con la hija del pintor Giovanni Bernardino Azzolino, a instancias del cual empezaría a trabajar para los clientes más influyentes y poderosos de la zona. No obstante, a pesar de haber alcanzado muy pronto la fama y de haberse convertido en uno de los pintores mejor remunerados de su época, Ribera acabaría sus días en la pobreza, asistido piadosamente por los frailes de San Martino en el barrio más humilde de Nápoles, donde pasó a mejor vida en 1652.

I

De un tiempo a esta parte, los especialistas han tratado de potenciar el lado más brillante y luminoso de su producción pictórica, destacando la amplitud de su paleta y el cromatismo cálido de obras como la *Asunción de la Magdalena*, *San Genaro en gloria*, la *Inmaculada Concepción* o *Los desposorios místicos de Santa Catalina*, realizadas entre 1636 y 1648. Sin embargo, lo cierto es que Ribera ha pasado a la historia por sus cuadros tenebristas de asunto religioso, en los cuales nos presenta unas escenas desgarradas, muy oscuras, que se mantienen muchas veces en el filo de lo insoportable. Y es que, como sabemos, Ribera quedó asombrado durante su estancia en Roma por la fuerza deslumbrante de Caravaggio, que marcaría su estilo de una forma decisiva.

Según escribía José Milicua[1] en un artículo publicado con motivo de la gran exposición dedicada a Ribera en 1992, nuestro pintor fue uno de esos *jóvenes forasteros* que se convirtieron al *novus ordo* naturalista funda-

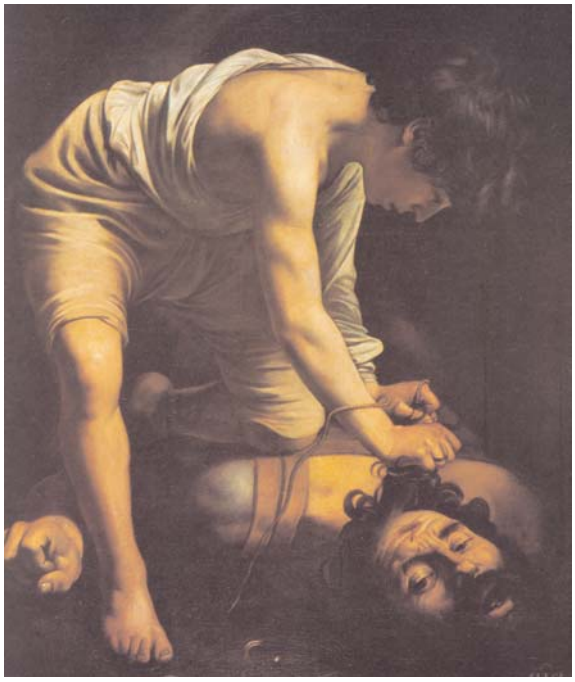
1 «De Játiva a Nápoles (1591-1616)», *Ribera*, Museo del Prado, Madrid, 1992, p. 22.

do por Caravaggio, que remata la estética agonizante del Manierismo tardío y abre las puertas del Barroco. Ortega nos recordaba en su ensayo sobre Velázquez que la pintura de Caravaggio había dañado las retinas más sensibles de la época, hasta el punto de que algunos pintores viejos como Carducho descalificaban abiertamente su trabajo y lo llamaban el *Anticristo*. Sus cuadros, decía el filósofo, provocaban espanto y estupor, *como los actos de un terrorista*[2].

2 *Obras Completas*, VIII, Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 577.

El asunto es que el gran maestro lombardo iba a romper con toda la pintura que se había realizado durante el siglo XVI mediante el rechazo sistemático de las bellezas ideales y el tratamiento novedoso de la luz, con acusados contrastes de luz y sombra. A finales del XVI los artistas empezaron a darse cuenta de que ya no se podía seguir dando vueltas a lo mismo, que ya no se podían hacer más piruetas, que no podían seguir pintando figuras imposibles con cuello de cisne y que era preciso avanzar en otra dirección. Por ese motivo, la aparición de Caravaggio fue celebrada con entusiasmo por los artistas más jóvenes, que enseguida se lanzaron a pintar del natural[3] las escenas más oscuras y violentas, siguiendo así los pasos de aquel artista rabioso que gozaba pintando efebos y que se había atrevido a pintar a la Virgen con los pies sucios.

3 El concepto de «naturalismo» carecía entonces de las connotaciones que hoy se le atribuyen, en parte debido a la interpretación decimonónica del Barroco. El naturalismo designaba, según Bellori, la pintura al natural, con el modelo delante del pintor, sin la ayuda de dibujos ni bocetos previos. No obstante, hay que tener en cuenta que los grandes maestros como Claudio Lorena todavía componían sus paisajes a la antigua, realizando el cuadro en el estudio a partir de los apuntes tomados en el exterior.



Durante la primera mitad del siglo XVII, los seguidores de Caravaggio -desde Ribalta hasta Ribera, pasando por Caracciolo, Stanzione, Serodine, Spada, Filippo Vitale, Valentin de Boulogne y un largo etcétera- dejaron de mirar al cielo y volvieron la cara hacia la realidad más concreta e inmediata, buscando la inspiración entre los restos de la sociedad y los desheredados de la fortuna. Fue entonces cuando los centros más avanzados de la época se vieron de pronto inundados por la marea

negra de la pintura tenebrista, que trataba de simbolizar la relación del sujeto con lo real mediante una depuración sistemática de lo imaginario. Podría decirse, incluso, que aquellos pintores fueron capaces de transformar la realidad más vulgar y más prosaica en un espacio de trascendencia, dando paso, de ese modo, a una concepción dramática del ser que situaba a Dios en el centro de un espacio en movimiento.

La pintura de Ribera debe entenderse en el contexto de la Contrarreforma impulsada por el Concilio de Trento (1543-63), que, además de reforzar los principios dogmáticos del catolicismo, se ocupó de confirmar el valor sacramental de las reliquias[4] y de fomentar el culto mariano y la veneración de los santos. Por esa razón, la mayor parte de su obra se compone de un buen número de escenas tomadas de las fuentes evangélicas, algunos retratos y poco más, lo cual no le impidió atender a otros encargos de naturaleza muy distinta que respondían también a una finalidad de tipo moralizante, como los cuadros de *Ixión* y *Tizio* que se conservan en el Museo del Prado.

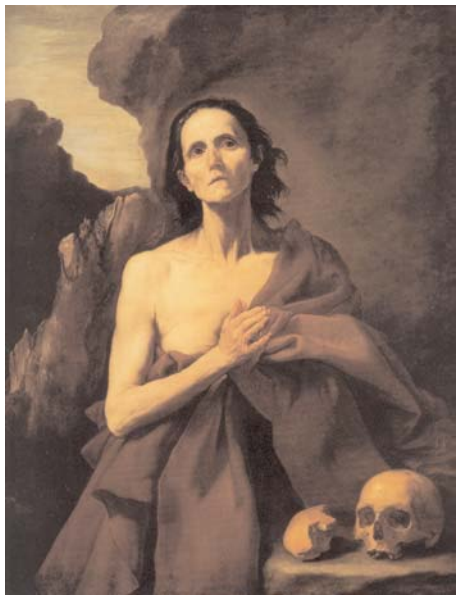
Pero, en términos generales, sabemos que Ribera dedicó la mayor parte de su tiempo a pintar a los santos y a los mártires, a todos aquellos que destacaron por llevar una forma de vida extrema, caracterizada por el espíritu del sacrificio y la renuncia, y cuya imagen podía desempeñar una función pedagógica entre los fieles. Es el caso de Santa María egipciaca, que abandonó la prostitución para retirarse al desierto, donde aguantó durante la friolera de sesenta años con tres hogazas de pan duro; la Beata Lucía, también llamada la *Casta*, que se arrancó los ojos para entregárselos en una bandeja al hombre que se había enamorado de ellos perdidamente[5]; San Pablo, el ermitaño, considerado el padre de los anacoretas, que renunció al trato de los hombres y destinó su vida a reflexionar sobre la muerte en el interior de una cueva; o el apóstol San Bartolomé, que prefirió que le arrancasen la piel a tiras antes que renunciar a sus creencias religiosas.

Las autoridades de la Iglesia vieron siempre a sus mártires como figuras emblemáticas de lo sagrado[6], porque su resistencia al tormento y su comportamiento ejemplar los habían situado en un plano diferente, muy distinto del que habitan el común de los mortales. De hecho, algunos de los escritores más combativos de la Iglesia primitiva llegaron a decir que la sangre derramada era el semen de los cristianos, la semilla productiva, estableciendo así una correspondencia implícita entre la muerte y la promesa de futuro. Para animar a sus compañeros encerrados en las prisiones de Cartago y recordarles que el camino de la santidad está lleno de espinas, Tertuliano señalaba en su famosa carta de

4 La costumbre de venerar los restos de los santos ha estado muy extendida entre todos los pueblos de la tierra, aunque algunos han logrado mantenerla con un grado de sofisticación encomiable, como aquellos orientales que adoraban la huella del pie de Kasyapa Buda. Durante los primeros siglos de nuestra era, los cristianos se vieron obligados a tomar como reliquia cualquier cosa que hubiera rozado el cuerpo de sus mártires, desde los objetos más banales de uso cotidiano hasta las herramientas del suplicio o incluso la arena manchada del Coliseo, porque las autoridades tenían prohibido desenterrar a los muertos y trocear los cadáveres. El poeta José Ángel VALENTE decía que se tiene por reliquia *lo que da testimonio de la glorificación de la materia*, aunque sea en sus aspectos más terribles y menos soportables (*Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991).

5 El psicoanalista Jacques Lacan había señalado en su seminario sobre *La angustia* (1962-63) que los ojos de Lucía y los pechos cortados de Santa Águeda podrían ser interpretados como una manifestación sacrificial del objeto a, ese "resto" caído en la dialéctica del sujeto con el Otro que causa el deseo.

6 En la antigua Roma la palabra *sacramentum* designaba al mismo tiempo el "juramento" de fidelidad prestado a los cónsules y el "dinero" que debía entregar el litigante que había perdido un juicio al Sumo Pontífice, al *Pontifex Maximus*. Para los romanos ambas acciones tenían el carácter de un compromiso adquirido con los dioses que no se podía romper bajo ningún concepto. Posteriormente, los primeros escritores apologéticos tradujeron el término griego *mystérion* por *sacramentum*, condensando en una sola palabra el carácter secreto de sus ceremonias y la responsabilidad que adquirían los neófitos al entrar en un nuevo orden, un orden que garantizaba la protección del Señor y establecía unas reglas de comportamiento.



Exhortación a los mártires que los espartanos practicaban una ceremonia sagrada que consistía en azotar a los jóvenes aristócratas con objeto de probar su resistencia y su valor, añadiendo a continuación que todos los sufrimientos de este mundo no son nada comparados con la felicidad suprema de la gloria celeste.

Desde luego, la lectura de los textos que narran las peripecias de los mártires cristianos resulta escalofriante, porque nos devuelve la imagen de unos seres que no retrocedían ante las torturas más crueles y espantosas, que sabían mantenerse con firmeza aunque fueran condenados a tragarse toneladas de horror, sin levantar la mano para protegerse ni darse a la fuga. Porque el mártir es el testigo de la palabra, el que ofrece un testimonio *consumado por la muerte* en un acto supremo de caridad y fidelidad a Dios[7]. Los mártires, en suma, eran verdaderos cristianos, cristianos de pura cepa, que amaban a sus enemigos y eran capaces de perdonar a sus propios verdugos.

Por esa razón, la figura del mártir ha estado siempre como envuelta en un halo soberano y misterioso, que deslumbra por la fuerza de una entrega radical, definitiva y sin condiciones[8]. Ortega había señalado que *El martirio de San Mauricio y la legión tebana*, un lienzo pintado por el Greco en 1582, era una *invitación a la muerte*, y que el gesto de San Mauricio tratando de convencer a sus compañeros llevaba resumido *todo un tratado de ética*[9]. Porque Mauricio, proseguía, había tomado en vilo su propia vida y la iba a regalar, y su actitud estaba cargada de *sentido*.

Otra cosa es que los Padres de la Iglesia recomendaran el martirio para alcanzar la recompensa de la vida ultramundana y que exhortaran a los fieles a perder el miedo, recordando que Dios es eterno y omnipotente, y que, si fuese necesario, sería capaz de juntar las partículas desechas del cadáver el día de la Resurrección[10]. No se puede ignorar, por tanto, que la actitud extremista de los primeros cristianos -que tomaban al pie de la letra la enseñanza apostólica- estaba condicionada por su creencia en la otra vida, una vida beata, incorruptible y eterna, ajena por comple-

7 Daniel RUIZ BUENO: *Actas de los mártires*, BAC, Madrid, 1996.

8 Para autores como Georges Bataille lo sagrado está relacionado con el concepto del "sacrificio", que, a su juicio, constituye el núcleo del fenómeno religioso. Bataille pensaba que la finalidad del sacrificio no era otra que arrancar al sujeto del mundo profano y abrir el espacio de la *intimidad*, esa intimidad cuya búsqueda da sentido a la existencia de las religiones (*La parte maldita*, Icaria, Barcelona, 1987; *Teoría de la religión*, Taurus, Madrid, 1991; *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992). La especulación de Bataille se apoya en un trabajo clásico de Roger CAILLOIS: *El hombre y lo sagrado*, FCE, México, 1996.

9 "Muerte y resurrección", *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid, 1957, p. 151. En "El ocaso de las revoluciones" decía Ortega que lo más importante para el hombre es aquello por lo que está dispuesto a morir, porque la muerte es el aparato que mejor registra la jerarquía de nuestros entusiasmos vitales (III, p. 219).

10 *La ciudad de Dios* (2º), *Obras Completas*, XVII, BAC, Madrid, 2000, pp. 908 ss.

to al sufrimiento y libre ya de las tribulaciones del pecado. Por eso decía San Agustín, el padre de los padres, que el objetivo de los mártires no fue la lucha por la vida, sino el *desprecio* de la vida por el Salvador.

En consecuencia, no debe sorprendernos que la mayoría de los escritores más radicales del Siglo de Oro afirmaran que los goces de este mundo son una ilusión, una *basura*, como decía Santa Teresa, y que llevasen a cabo una verdadera apología de la aniquilación, creyendo que la muerte era la vía más eficaz para adentrarse en el reino de los cielos[11]. En el Libro Tercero de su *Guía espiritual*, Miguel de Molinos escribía que los *grados de la humildad* -la virtud por excelencia del cristiano, junto con la pobreza y la obediencia- *son las calidades del cuerpo enterrado; estar en el ínfimo lugar sepultado como muerto, estar hediondo y corrompido a sí mismo, y en su propia estimación ser polvo y nada*.

No se puede explicar con mayor claridad y contundencia el significado de la palabra "mortificación", que constituye el eje principal de la vida mística y nos descubre el sentido escatológico del proyecto religioso. Al fin y al cabo, sabemos bien que los promotores intelectuales de la Contrarreforma trataron de convertir la vida de los católicos en un gigantesco cuadro de vanitas, diseñado para recordarles que el tiempo vuela y que el hombre tiene las horas contadas[12].

II

El *Martirio de San Bartolomé* es un óleo realizado por Ribera hacia 1628 que se conserva en el Museo Pitti de Florencia, y que, en opinión de Alfonso E. Pérez Sánchez, podría estar relacionado directamente con otros dos martirios de Caravaggio: el de *San Mateo*, de San Luis de los Franceses, y el de *San Pedro*, de la Iglesia de Santa María del Popolo en Roma. El tema de la obra está inspirado en un relato apócrifo medieval recogido por el dominico Santiago de la Vorágine, donde se explica que el apóstol fue desollado vivo por negarse a sacrificar a los dioses y propagar las doctrinas de Jesucristo.

La escena nos presenta a San Bartolomé rodeado por una caterva de oscuros personajes que están moviéndose de un lado para otro discutiendo y preparando la carnicería. Se trata, por tanto, de una representación de máxima intensidad, que parece destinada a subrayar la proximidad de un dolor indescriptible y a movilizar la empatía del espectador. Incluso podría decirse que se trata de una escena con propiedades sinestésicas, que estimula al mismo tiempo los sentidos de la vista, el oído y el

11 Santa Teresa comenzaba su *Libro de la vida* recordando que, de pequeña, había pensado muchas veces escapar de su casa para ir a gozar de Dios, esto es, para ver si conseguía que los moros le cortasen la cabeza (*Obras Completas*, Editorial de Espiritualidad, Madrid, 1994, p. 5).

12 Santiago Sebastián señalaba en su libro *Contrarreforma y barroco*, publicado por Alianza, que la meditación sobre la muerte formaba parte de los ejercicios espirituales de los jesuitas, que veían en ella el mejor antídoto para luchar contra el veneno de la vanagloria. Enrique Valdivieso ha reunido en su obra *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro* los cuadros más representativos de esa vertiente barroca, que fueron inspirados por obras como el *Arte del bien morir*, de Rodrigo Fernández de Santaella, la *Alegoría del tránsito de la muerte*, de Alejo de Venegas, el *Tratado de la vanidad del mundo*, de Fray Diego de Estella, las *Meditaciones espirituales*, de Luis de la Puente y el *Discurso de la Verdad*, de Miguel de Mañara.

olfato. No en vano se decía que Ribera mojaba sus pinceles en la sangre de los mártires.

Desde el punto de vista formal observamos que el *Martirio de San Bartolomé* es un cuadro apaisado de gran formato que presenta una composición compleja, abierta y dinámica, y que está protagonizado por la figura monumental del santo, a quien vemos situado en primer término, justo en la zona del centro. Ribera lo ha representado en escorzo, en una postura muy forzada que sugiere un movimiento de caída y subraya la presencia de una línea diagonal. Comprobamos así que toda la escena está determinada por la posición de San Bartolomé, cuyo cuerpo se presenta como el eje principal de la estructura compositiva. El cuerpo domina completamente en las representaciones sagradas de los países católicos, a diferencia de lo que sucedía en los países protestantes del norte, cuyos artistas no tuvieron más remedio que dedicarse a la pintura de género, el paisaje, la naturaleza muerta o los interiores vacíos de las iglesias, como es el caso de Pieter Saenredam.

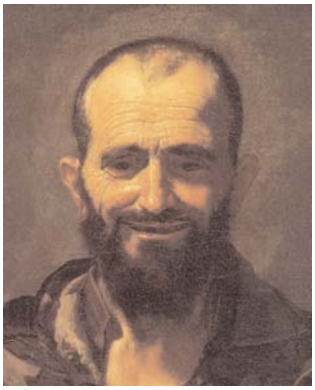
Nuestro pintor tenía un dominio absoluto de la técnica del *sfumato* y solía aplicar las veladuras más sutiles para matizar, dar relieve y sugerir volumen. Sin embargo, también es de notar que su pincelada era un poco más dura, más corta y más pastosa que la de Caravaggio, lo cual le permitía destacar mejor el grano de la materia y la textura rugosa de algunas superficies, como la piedra, los tejidos o la piel del cuerpo. En este caso, observamos que Ribera ha pintado a nuestro santo como un hombre maduro de figura estilizada y largas extremidades, enjuto y seco, de facciones pronunciadas, barba canosa y mirada penetrante, y que ha trabajado con esmero la superficie del cuerpo para reproducir fielmente las arrugas de una carne macilenta, ajada por el tiempo y la penuria.

Pero además también notamos la existencia de otro eje diagonal formado por la figura del personaje que aparece en la zona izquierda del cuadro, en medio de la penumbra. Estamos, pues, ante una composición en aspa que genera una tensión visual muy fuerte y que subraya un juego de oposiciones entre los dos personajes más importantes, que avanzan o se mueven en direcciones contrarias. Vemos así que la puesta en escena ha sido organizada a conciencia para disparar el componente dramático de la representación, y que el artista ha empleado todos los recursos que tenía a su alcance para provocar tensiones y subrayar algunas diferencias que operan en el plano simbólico.

En la parte izquierda del cuadro tenemos a un verdugo vestido con harapos que está atando los pies del mártir, y en el lado opuesto vemos arrimarse a otro personaje de rasgos similares que parece estar afilando sus cuchillos. El pintor les ha dado el mismo tratamiento a ambos, ocupándose de marcar la dureza de sus rasgos mediante un claroscuro muy acusado que resalta el carácter un tanto diabólico de la expresión. Se aprecia además que Ribera los ha pintado en una postura similar para trazar una equivalencia semántica entre ellos e imprimir un cierto ritmo visual a la escena. Por si fuera poco, los dos verdugos dirigen su mirada hacia el espectador para captar su atención y convertirle en un elemento más del cuadro. Los artistas barrocos trataban de potenciar al máximo la participación del observador mediante la técnica del trampantojo, el *trompe l´oeil*, y la configuración de un espacio coextenso, jugando con la ilusión de que el marco *es puramente accidental, y no algo que define un plano pictórico impenetrable*, según explicaba John Rupert Martin[13].

13 *El barroco*, Xarait, Bilbao, 1986, pp. 129 ss.

La postura del verdugo que asoma la cabeza por el lateral derecho resulta un tanto extraña y, hasta cierto punto, contradictoria con respecto a la propia gravedad del asunto representado, pues parece como si



hubiera saltado a la escena con la única intención de saludar a los espectadores y salir en la foto. Su aspecto recuerda un poco a la imagen socarrona de *Demócrito*, aunque también podríamos emparentarlo con alguno de los personajes que aparecen en el *Sileno ebrio* del Museo di Capodimonte, realizado en la misma época que *Los borrachos* de Velázquez.

Para acusar todavía más el dinamismo y la sensación de movimiento, el artista ha buscado producir un efecto de expansión hacia el exterior, haciéndonos creer que la escena se abre y se prolonga en todas direcciones. Ribera ha jugado con la ilusión del fuera de campo mediante varios procedimientos, entre los que cabe destacar el tratamiento de la luz, el fraccionamiento de las figuras y la gestión de las miradas. De ese modo, el pintor ha logrado que nos situemos ante el cuadro como si estuviésemos contemplando un fragmento de lo real; un fragmento que, sin embargo, y esto es lo notable, mantiene el sentido unitario de la escena. En realidad, parece como si el artista se hubiera limitado a apartar el telón de un teatro[14] para invitarnos a contemplar el espectáculo de una escena intolerable, que nos pone en suspenso y nos obliga a contener la respiración. El cuadro se nos presenta así como una ventana abierta hacia el horror, sin cortinas ni barreras que perturben la mirada.

La potencia de la puesta en escena está condicionada por la articulación de la estructura compositiva y la iluminación, que determina, a su vez, la configuración global del espacio y la ilusión de profundidad. Ribera solía trabajar con una perspectiva corta para focalizar la atención del espectador sobre el asunto principal, que se desarrolla siempre en primer término. Si exceptuamos algunos lienzos como *El niño cojo*, *El sueño de Jacob*, *San Francisco de Asís en éxtasis* y alguno que otro más -como los dos grandes paisajes conservados en la Iglesia del Convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey, en Salamanca-, comprobaremos que la mayor parte de sus cuadros presentan un fondo cerrado, que suele abrirse en las zonas laterales mediante el esbozo de un barranco, una montaña o un celaje. Se trata de un recurso utilizado para dar mayor profundidad al espacio y despejar la oscuridad agobiante de la escena.

Los pintores barrocos sustituyeron los artificios matemáticos de la perspectiva por otros elementos puramente plásticos que permitían trabajar el espacio de manera más directa e intuitiva. El pintor del Seiscientos es un maestro en el arte de producir ilusiones perceptivas, y no necesita ya incluir referencias arquitectónicas ni recurrir a los trucos de la geometría euclidiana para simular el espacio de tres dimensiones. Le basta con la mancha y el color. Ribera ha creado la ilusión de profundidad mediante el uso radical del claroscuro, distribuyendo las luces de

14 Sobre el tema de la relación entre la pintura tenebrista y el teatro puede verse el artículo de Silvia Danesi Squarzina incluido en el catálogo de la exposición que el Museo del Prado dedicó a Caravaggio en 1999: "Pintura y representación: "Caravaggio, valiente imitador del natural"".

manera puntual y dejando grandes superficies en sombra. Por consiguiente, estamos ante una puesta en escena muy dinámica que nos descubre el combate de las fuerzas perceptivas primarias: las fuerzas de cohesión y las fuerzas de segregación.

Las sombras funcionan como un elemento de cohesión que neutraliza nuestra capacidad de reconocimiento, que nos impide distinguir de manera adecuada los límites del espacio y que suspende la diferencia cualitativa entre la figura y el fondo. De hecho, por detrás de San Bartolomé se adivina la presencia de varios personajes anónimos que parecen puras sombras, siluetas que se desplazan y se mezclan con el fondo sin que podamos apreciar sus verdaderas proporciones, ni su forma ni su figura. Porque el cuadro barroco se nos presenta como un espacio de tensiones que cuestionan el concepto de la *Gestalt*, cuyos principios fundamentales son la simplicidad, la regularidad y el equilibrio. Ribera ha logrado plasmar la opacidad de un mundo que se resiste mediante una iluminación tenebrista que deshace los contornos de la realidad y que tiende a convertir el espacio de la escena en un lugar inhóspito, aterrador, donde no cabe ni una gota de placer.

III

En la parte inferior de la pintura nos encontramos, además, con el fragmento de una estatua clásica que aparece con el rostro vuelto hacia abajo, y que, según la leyenda recogida por Santiago de la Vorágine, representa al dios Baldach, destrozado milagrosamente por San Bartolomé. En principio, podría decirse que el artista ha colocado dicho fragmento en una zona de escaso peso visual para rebajar la importancia de los ídolos paganos y cuestionar el modelo clásico de belleza, que se apoya en los conceptos de mesura y proporción. Sin embargo, basta con observar el cuadro detenidamente para comprobar que se trata de un motivo muy pregnante y llamativo, que no está ahí por casualidad y que desempeña una función dramática de primer orden.

Al seguir la dirección de las líneas compositivas descubrimos que el artista ha situado la cabeza en la parte inferior del eje central, en un lugar que funciona al mismo tiempo como el vértice de un triángulo invertido formado por las líneas diagonales. Por consiguiente, podríamos afirmar que la cabeza está colocada en el punto nodal de la obra, en ese punto donde convergen varios vectores o líneas de dirección. Pero, además, también notamos que el pintor ha querido realzar su importancia mediante el tratamiento de la luz, acentuando la relación de contraste

con el fondo para convertirla en un punto luminoso aislado, que reclama la atención del espectador de manera especial. Como sabemos, la iluminación condiciona el sistema de jerarquías y determina el peso visual de los motivos iconográficos, es decir, su poder dinámico intrínseco.

Se aprecia también que Ribera ha trabajado la cabeza con mucho cuidado para hacernos creer que estamos contemplando algo tangible, un objeto compacto y voluminoso que ocupa una porción real del espacio. La pintura europea solo pudo emanciparse definitivamente de la escultura con la llegada de Velázquez, que, según la opinión de Ortega, había logrado retraer la pintura a la *visualidad* en estado puro. El autor de *Las Meninas* había reducido los valores táctiles al mínimo para resaltar el aspecto visual del objeto, transformando la imagen pintada en un espectro, en una auténtica apariencia, en un *fantasma luminoso*.

Por otro lado, también hallamos la presencia de otro elemento que contrarresta el peso visual de la cabeza cortada y que ya no está sujeto a la fuerza de la gravedad. Nos referimos a ese foco de luz que está situado en las alturas, fuera de campo, en un lugar que no vemos y que, por esa misma razón, adquiere un peso extraordinario en el conjunto de la composición. Se trata de una representación simbólica del Verbo, la luz de la palabra, cuya presencia está marcada por la mirada de San Bartolomé[15], que introduce un vector de dirección muy poderoso y localiza el verdadero centro dinámico fuera del cuadro. Como decía Eugenio d´Ors, las estructuras barrocas prefieren la forma de "fuga": un *sistema abierto que señala una impulsión hacia un punto exterior*.

El pintor ha sido capaz de dar forma a un concepto teológico de gran calado mediante un manejo muy sutil de la técnica y la composición, ajustándose en todo momento a los principios de la verosimilitud perceptiva. De manera que, además de hacer visible lo invisible y señalar que existe un lazo luminoso entre Dios y sus criaturas[16], Ribera ha logrado escenificar la presencia de algo que excede la percepción y el entendimiento, algo que está fuera del marco y que participa del concepto de lo infinito. Nuestro pintor ha trabajado la puesta en escena con mucha inteligencia para provocar un juego de tensiones plásticas que subrayan una antítesis entre el Dios judeocristiano, representado por la luz, y los dioses antropomórficos del paganismo, representados por el fragmento de la estatua derribada.

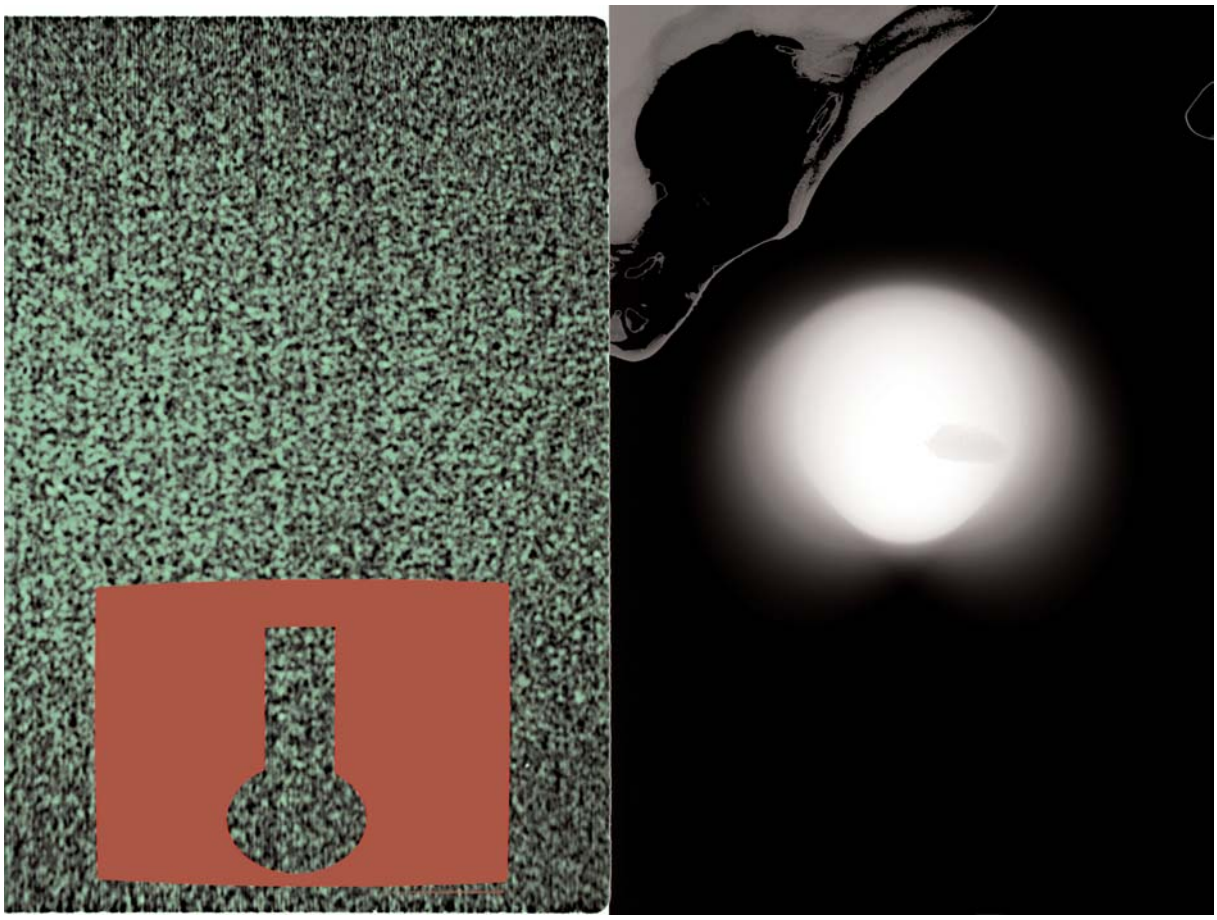
Pero, además, también podría afirmarse que la composición se sostiene sobre una estructura narrativa articulada en tres planos diferentes: el plano del sujeto, el plano de la escena y el plano que localiza la presencia

15 Freud nos enseñó que Dios es una *sublimación* de la figura paterna y que la relación de los hombres con sus dioses reproduce la relación de los niños con sus padres (*Tótem y Tabú, Obras Completas*, V, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, p. 1841). Desde la perspectiva infantil, el padre es visto como una figura omnipotente que está en las alturas, muy cerca del cielo. De hecho, cuando el sacerdote alza sus brazos y mira hacia arriba en la ceremonia de la misa está reproduciendo inconscientemente la posición del niño con respecto a su padre, solicitando que lo acoja en su seno y perdone sus travesuras.

16 En la *Subida al Monte Carmelo*, San Juan de la Cruz comparaba la iluminación mística con el proceso perceptivo, señalando que Dios se comunica pasivamente, así como al que tiene los ojos abiertos, que pasivamente, sin hacer él más que tenerlos abiertos, se le comunica la luz; y este recibir la luz que sobrenaturalmente se le infunde es entender pasivamente (*Obras Completas*, BAC, Madrid, 1994, p. 335).

de Dios, ese Dios escondido que se manifiesta bajo la forma sensible de la energía luminosa, lo heterogéneo en estado puro, el relámpago que deslumbra, alfa y omega.

El *Martirio de San Bartolomé* podría valer, en definitiva, como un ejemplo paradigmático del sistema de representación forjado durante el primer tercio del siglo XVII. Un sistema de representación simbólico que se define por su capacidad sintética, por el manejo tenebrista de la luz, por su tendencia a mantener el sentido unitario de la puesta en escena, por la conformación dinámica del espacio, por la complicación deliberada de las formas y por su afán de explotar la angustia del espectador y el sentimiento de culpa.



Luis Lamadrid: *Solaris*

Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados

LORENZO TORRES

Lo justo

En la *República* de Platón, Sócrates discutía con Trasímaco el calcedonio sobre el concepto de *justicia*. El sofista afirmaba: « […] sostengo que lo justo no es otra cosa que lo que conviene al más fuerte»[1]. Afirmación que podríamos poner en relación con el relativismo filosófico y moral en el que, históricamente, derivaron los sofistas y que Sócrates, por su parte, se encargó de criticar.

1 PLATÓN (2001): *La República*, Alianza Editorial, Madrid, p. 87, 338c. Tradc.: José Manuel Pabón y Manuel Fernández-Galiano.

Pues bien, uno de los medios de expresión artística privilegiados para observar esa disyuntiva entre el Poder y la Justicia es el cinematográfico. En la corta historia del cine encontramos modelos bien diferenciados como el clásico, en el que la diferencia entre ambos conceptos se marca, pero para aclararse nítidamente. Mientras que hay otros modelos, como el postmoderno, en el que tal diferencia no hace sino enturbiarse.

Relaciono ambos conceptos porque creo que son dos caras de la misma moneda o, al menos, porque creo que ambos deberían estar en una relación de interdependencia, contrapesándose el uno al otro. En este sentido, pienso que toda reflexión sobre el poder -como se puede deducir de la reflexión sobre la imagen que hace J.L. Godard- es una reflexión moral y filosófica.

Así, para superar ese relativismo moral, creo que es de suma importancia proponer nuevas formas de analizar cómo el Poder se representa en imágenes en nuestra sociedad. Y eso es lo que me propongo aquí. Quizá, así, podamos comprobar que puede y debe haber lecturas diferentes a aquella que defendía Trasímaco respecto de lo Justo.

Esta disquisición sobre el Poder y la Justicia me llevará al tema que intitula este artículo, es decir, el de lo Sagrado. En este sentido, si los dos primeros conceptos que propongo son interdependientes, el tercero actuará de espacio -esperaré todavía para denominarlo *simbólico*- que posibilitará esa interdependencia.

Para ello me voy a valer de dos ejemplos de los modelos cinematográficos a los que me he referido. Como film clásico he escogido *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) que representa una sociedad mucho más violenta que la actual occidental; pero en la que, sin embargo, se luchaba por diferenciar claramente entre Poder y Justicia. El segundo es *Network* (Sydney Lumet, 1976), en el que se avanza de manera visionaria lo que es el actual mundo de la televisión.

El primero, pese a la fecha tardía en la que se estrenó, pertenece claramente al modelo de cine clásico de Hollywood, tanto en su puesta en escena como en su nivel narrativo. Ambos niveles -marcados por el clasicismo de Ford-, ayudaban a construir en el cine clásico un espacio mítico en el que el o los héroes ponían en juego su vida. En nuestro caso, uno casi la perderá y otro, Rance, el protagonista interpretado por James Stewart, continuará la cadena mítica poniendo, a su vez, su vida en peligro frente a un Poder desbocado. Por ello, recibirá, al final de la historia, dos recompensas: la mujer e imponer la Justicia.

En cuanto a *Network*, aunque su puesta en escena no se diferencia básicamente del modelo hollywoodiense clásico y su narrativa es absolutamente lineal, se juega con las expectativas del espectador de forma postclásica[2]. Una de las diferencias más significativas entre ambos modelos es que, en filmes como *El hombre que mató a Liberty Valance*, se muestra la Verdad; mas no como verdad objetiva, sino mítica.

2 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): "Clásico, manierista, postclásico", *área5*, Madrid, noviembre.

Por su parte, en *Network*, la búsqueda de la Verdad se convierte en una simple traducción en valor económico de los puntos de audiencia, etc. y, sobre todo, se confunde la Verdad con *la representación de la vida en directo*. En este sentido, la diferencia básica con el film de Ford es que en *Network* ya no hay lugar para el héroe ni para lo justo, pese a que nos encontramos, también, con un sacrificio final.

Es a través de esa escena sacrificial donde vamos a encontrar uno de los posibles espacios para lo sagrado en el cine. Pero antes analizaré cómo el arte cinematográfico es un lugar privilegiado para investigar la imagen del Poder en nuestra sociedad y cómo esa imagen puede ayudar a gestionar de forma más justa ese Poder.

La imagen del Poder como sacrificio mítico

En *El hombre que mató a Liberty Valance*, el personaje homónimo es un hombre fuera de toda ley (F1). Un hombre, pues, dominado por una pulsión violenta: lo vemos en su movimiento de carácter destructivo, así como en el rostro de su compadre desencajado por un goce siniestro. A este rostro se le podría aplicar una idea de otro de los filósofos que investigó más a fondo el concepto de Poder: me refiero a Nietzsche. En su obra *La voluntad de dominio* introduce la idea de que la naturaleza interna del ser es *Voluntad de Poder* y que su goce es todo aumento de poder[3].

3 NIETZSCHE, Friedrich (1932): *La voluntad de dominio: ensayo de una transmutación de todos los valores (Estudios y fragmentos)*, Aguilar, Madrid.

En esta secuencia del film asistimos a un sacrificio invertido: el director del periódico, el Sr. Peabody, es molido a golpes de látigo. Sin embargo, hay una diferencia con el cine actual o postmoderno en el que suele darse este tipo de sacrificios invertidos: no vemos al que recibe esa violencia, pues, como comprobamos en F1, queda en fuera-de-campo (espacio *off*). No obstante, no se trata de un problema de censura: al contrario, en F1, sentimos toda esa violencia sobre nosotros mismos, pues Ford sitúa el plano casi en el eje de mirada del espectador, por tanto, es casi un plano subjetivo del público.

F1

Todo ello sitúa a F1 en una lógica simbólica que vamos a intentar desentrañar. Ahí se percibe cómo ese Poder nos afecta en cuanto espectadores y cómo se nos va a mostrar cierto espacio de lo sagrado a través del sacrificio.

Una pista importante para desentrañar esta lógica simbólica la encontramos en la mirada de los dos pistoleros: miran hacia la parte inferior del plano, formando una diagonal descendente que focaliza todo el peso visual del plano hacia ese lugar. En este sentido, se convierte, por ello, en el punto de ignición de la secuencia, o sea, en ese punto a partir del cual se estructura el sentido de ésta, como punto en el que la mirada del espectador encuentra un anclaje y una experiencia abrasadora en cuanto sublimadora.

Pero el tipo de composición contrapicada de F1 muestra, en primer lugar, el hecho mismo de la dominación, del Poder destructivo. Hay, sin embargo, otras implicaciones. Por ejemplo, antes hemos señalado cómo Ford convierte F1 en un plano casi subjetivo, por lo que podríamos preguntarnos por qué lo estructura así. Además, su composición parece claramente descompensada, ya que deja mucho aire en la parte superior del plano.

Asimismo, se muestra una violencia claramente gratuita, pues Liberty golpea una y otra vez al Sr. Peabody, sabiendo que ya está casi muerto, hasta que otro de sus compadres le detiene. La paradoja o la ironía es que, posteriormente, sabremos que el Sr. Peabody no ha muerto; así, la única muerte real del film será la que Rance habrá creído realizar sobre Liberty Valance.

Podemos relacionar esto con el sacrificio como lo caracteriza Bataille en su obra *El erotismo*: «La muerte consuma un carácter de trasgresión que es lo propio del animal. Entra en la profundidad del ser del animal; es, en el rito sangriento, la revelación de esa profundidad»[4]. Tanto en Liberty como en su compadre se percibe ese carácter animal, un Poder desbocado fuera de toda lógica humana.

4 BATAILLE, Georges (1957): *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1992, p. 115 (*L'erotisme*, Les Editions de Minuit, París) Tradc.: Antoni Vicens.

Pero las palabras de Bataille van más allá, pues parecen indicar que sólo el carácter espectacular de la muerte emparenta a ésta con lo religioso y el rito, de tal manera que el carácter ritual y sagrado es lo apto para revelar lo que habitualmente escapa a la atención del espectador[5].

5 Íd., p. 116.

Quizá le hubiese bastado a Ford mostrar cómo el Sr. Peabody recibía un tiro por la espalda; así, si representa de forma tan marcada esa casi-muerte -tan marcada que la deja en fuera de campo- es porque quiere que el espectador saboree su aspecto ritual. Hay aquí, pues, una ritualización, podemos decir, también, una puesta en imágenes de los efectos de un Poder no gestionado de manera justa. Por tanto, nos encontramos con una ritualización como estructura simbólica que da todo su valor a ciertos actos.

En F1 Ford inscribe en un solo plano todo el dilema del film: si lo leemos de izquierda a derecha, encontramos, en primer lugar y en segundo término, la imprenta, como el primer medio de comunicación masiva de nuestra civilización; por tanto, como testigo, a partir de ese momento, de lo que ocurra. La imprenta, que, como sabrán aquellos que recuerden el film, se convierte en herramienta indispensable para la imposición de la Ley y la Justicia en el territorio salvaje del lugar más lejano, ontológicamente hablando, de la civilización en ese momento histórico: el Oeste americano.

Antes he hecho referencia al hecho de que Liberty y su compadre mira en F1 hacia abajo y hacia el centro del plano. Decíamos, también, que podríamos considerarlo un plano subjetivo del espectador. Teniendo en cuenta que el Sr. Peabody es alguien que se ha levantado contra un Poder opresor y que ahora está yaciente, casi muerto ¿contra quién o

mejor, contra qué golpea Liberty? Para responder correctamente hay que tener en cuenta que esta secuencia la abre una mujer que se queda tras la puerta de la casa y por cuyo amor lucha Rance, el héroe principal. El mismo Rance se encargará de cerrar la secuencia, retando a Liberty y sabiendo que le espera una muerte casi segura. Es decir, como en la lógica de todo buen relato clásico, las implicaciones sexuales están presentes. Pero dejo ahora la pregunta en el aire para proseguir con la lectura de la imagen.

Al fondo, justo tras la imprenta, tenemos una puntiaguda cornamenta de ganado que nos recuerda el conflicto del film: Liberty es un asesino a sueldo contratado por los ganaderos para quedarse con las tierras de los agricultores. Elementos como los cuernos, el látigo de Liberty y la palabra "Bone" ("hueso"), escrita al revés y que podemos leer en la cristalera que cierra el plano por la derecha, crean una cadena semántica que nos lleva de vuelta a la parte inferior central del plano: Liberty parece querer matarle hasta romperle los mismos huesos, o sea, siguiendo la lógica de lo que vemos en la imagen, ponerlos del revés para impedir que se yergan de nuevo.

F2

Sin embargo, en F2 se ve que, de todas formas, la mayor violencia la sufre el rostro del Sr. Peabody. Si relacionamos esto con la tarea del héroe en el film clásico, es como si éste tuviese que sufrir la desaparición de toda forma y objeto, es decir, atravesar lo imaginario, para conseguir a la mujer. Y, en un sentido siniestro, también, un Poder sin imagen: como se ve en F1, en el que debido a su marcada violencia se diluye el rostro y la misma figura de Liberty.

Ahora vamos a analizar cómo el segundo film que hemos tomado como ejemplo, *Network*, gestiona este tema del sacrificio. En este film nos encontramos con un exitoso presentador de televisión venido a menos en los índices de audiencia. Tras creer escuchar unas revelaciones divinas, pierde el juicio; pero los directivos de la cadena, en vez de quitarle de antena, le crean un programa *ad hoc* para aprovechar el rotundo éxito de audiencia de su locura. Por cierto, que la secuencia que tratamos se encuentra justo en el centro temporal del film, lo cual es una forma de remarcar, por parte del director, lo que ahí va a ocurrir.

F3

F4

Aquí se ajusta la frase de Trasímaco de que *lo justo es lo que conviene al más fuerte*, en el sentido de que lo que parece *justo* para el presentador -el hecho de que no se le despida- es, realmente, lo que conviene al dueño de la cadena. En este par de fotogramas (F3-F4) vemos que en *Network* también se incita a pensar en uno de los protagonistas -aquí me resisto a

denominarle héroe-, Howard Beale, como relacionado con lo sagrado. No obstante, en este ejemplo el ámbito de lo sagrado, así como el del Poder, sólo se muestra en el nivel de la puesta en escena, es decir, en la escenografía que envuelve a Howard Beale en el plató de televisión.

Sin embargo, en el nivel narrativo ya no hay lugar para el héroe que dé sentido a aquel nivel de puesta en escena[6]. Lo vemos gráficamente en la especie de pasarela representada en F3 que va hacia el fondo y sobre la que se reflejan unas luces que parecen venir de la bóveda de una catedral, así como en el rosetón detrás del presentador.

La simulación de lo sagrado es todavía más evidente en F4 en el que, además del rosetón, vemos a Howard con los brazos extendidos, como si estuviese clavado en una cruz imaginaria. Lo que declama el speaker en F3 refuerza este aspecto: «el profeta encolerizado de las ondas», refiriéndose a Howard Beale cual si de Moisés se tratase.

Pero se intuye, pues del espectáculo postmoderno televisivo se trata, que es una farsa, que nadie se cree lo que ahí está pasando. Ya no se da aquí la posibilidad del espectáculo ritual del que hablara Bataille: tan sólo queda de éste su aspecto espectacular que borra todo rastro de ritual. Se percibe en F3, en el que se muestra al público asistente al programa y en las cámaras, cual testigos simulados de un espectáculo incapaz de atender al Poder que encierra el ritual. Howard lo remarca: «la televisión como mentira, como parque de atracciones».

Sin embargo, hay algo que emparenta a *Network* con *El hombre que mató a Liberty Valance*: en ambos filmes hay un poder desbocado, que no atiende al ser de los sujetos. Así, lo que finalmente cambia en *Network* respecto del film clásico es la condición de la aparición o no de un héroe que llegue hasta las últimas consecuencias por defender lo justo.

Esto es algo que está muy remarcado en el film de Ford. Por ejemplo, el centro geométrico del film, es decir, cuando ha pasado la primera hora de las dos del metraje total del film -y si es acordada la importancia capital que en todo film tiene su centro-, se comprueba que dicho centro está ocupado por la secuencia en la que Rance aprende a manejar un arma. Es muy interesante que Ford lo remarque de esa manera tan evidente, porque durante todo el relato Rance ha estado evitando todo contacto con las armas[7].

Además, si en *El hombre que mató a Liberty Valance* el Poder adquiere una imagen clara en el cuerpo del antagonista, en Network ésta adquiere

6 Para un desarrollo más detallado de la relación entre el nivel narrativo y el de la puesta en escena, así de cómo ambos se entrelazan en el relato clásico, véase: GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): *op. cit.*

7 En este sentido, sería interesante comparar esa postura pacifista de Rance, con la actual postura del occidente europeo acerca de cualquier elemento que haga referencia al militarismo. Rance, finalmente, empuña el arma y, aunque no es quien mata finalmente a Liberty, es el impulsor heroico de ese acto. Si trasladamos ahora esa estructura a un escenario internacional ¿se podría pensar que ese fue el caso en la II Guerra Mundial entre EEUU y Europa y que, en un tiempo más cercano, como en Sarajevo o Irak, Europa simplemente se ha inhibido, dejando a EEUU el papel de malo? En cierto modo, representa también la diferencia entre saber y comprometerse a matar a Liberty Valance y creer, sin que exista compromiso más que el imaginario, que éste se va a morir él solo ante las cámaras de la CNN…

un carácter múltiple, polimorfo, pero igualmente mortífero al final, pues en este caso sí, el presentador muere asesinado por unos terroristas en el mismo plató.

Las implicaciones sexuales también están presentes en Network, pues los terroristas están comandadas por una mujer negra, líder activista, que representa el poder de la mujer masculinizada. Esta mujer, además, es amiga de la directora del programa de Howard, que es a su vez amante del mejor amigo de éste. Precisamente, la historia de Howard corre paralela a esa historia de pasión incestuosa que, finalmente, se define como imposible.

La muerte y lo sagrado

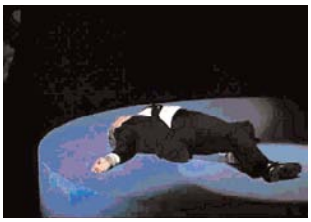
En F5 Liberty realiza un acto ritual invertido: tapa el rostro del Sr. Peabody en un último acto irrespetuoso irónico e hiriente. Posteriormente la ironía se vuelve sobre sí misma, pues el Sr. Peabody no llega a morir. Este gesto adquiere, además, un sentido perverso, pues al inicio de la secuencia que analizamos se comprueba que en la portada del periódico se explica cómo Liberty Valance ha sido vencido.

F5

A continuación, se rompe en Rance Stodard la resistencia a empuñar un arma heroicamente y no duda en retar a Liberty. Cuando sale de plano en busca de su arma, Ford no le sigue con la cámara, sino que la deja fija, quedando el plano vacío por unos instantes (F6): vacío de personajes, pero lleno de sentido, pues es la representación de la posible muerte a la que va a enfrentarse Rance y la real (no la del Sr. Peabody) que vendrá a continuación (la de Liberty Valance). Sea como fuere, un reto al que Rance deberá enfrentarse para imponer la Ley y lograr como recompensa a la mujer. Lo que representa, pues, ese vacío, es una imagen del Poder que se aleja de lo imaginario para entrar decididamente en un terreno donde se da la posibilidad de gestionarlo dentro de otra lógica: no una relativista o siniestra, sino una fuera de toda imagen y, aún así, simbólica.

F6

En F7, por su parte, vemos la simulación de la muerte: Howard, el presentador estrella, simula su muerte en directo, como si llegase a un éxtasis religioso al final de cada una de sus actuaciones ante la cámara. Aquí, sin embargo, no se tapa el rostro del virtualmente muerto: la hipervisibilidad a que da lugar la televisión lo impide. Al contrario, se hace evidente la absoluta accesibilidad del espectador a la muerte, como puede observarse en F8 que muestra al público del plató, el brillo cega-



F7

F8

dor de la luz de los focos y, sobre todo, al gran ojo siniestro de la cámara.

Hemos comprobado con estos dos ejemplos cinematográficos que una misma representación visual violenta del Poder puede concluirse en un sentido radicalmente diferente, según el grado de compromiso con la idea de Justicia que se tenga, así como con la capacidad de convertirse en héroe en un momento dado.

Asimismo, hemos analizado cómo el espacio en el que se desarrolle esa lucha por humanizar los conceptos del Poder y de lo Justo es de suma importancia, pues de cómo se gestione, por ejemplo, en el ámbito de la mirada, surge su capacidad de convertirse en un espacio, esta vez sí, simbólico; es decir, en un espacio para lo Sagrado.

De cómo gestionemos el enorme Poder que ostentamos por ser la civilización de la Imagen, la más avanzada del planeta, dependerá nuestra supervivencia. Dicho de otro modo, ésta dependerá de nuestra capacidad para seguir creando espacios sagrados para la subjetividad humana. Y en ese bricolaje simbólico es de especial importancia, igualmente, poder hallar todavía un lugar para el héroe. En última instancia, pues, es un compromiso moral acuciante seguir investigando el estatus de lo sagrado y su relación con el héroe.

Sacrificio de Andrei Tarkovski

BASILIO CASANOVA

La pregunta y la tarea

"Al principio era el Verbo. ¿Por qué, papá?", se pregunta al final de *Sacrificio* el muchacho que no había dicho hasta ahora ni una sola palabra, que había permanecido completamente mudo, en silencio (F1). Serán éstas, por eso, las primeras y únicas palabras que el niño pronuncie en todo el film.

F1

A continuación, y como prolongando el interrogante que el niño acaba de formular, la cámara recorre el tronco de un árbol hasta encuadrar sus secas y escuálidas ramas recortadas no, tal y como cabría pensar, sobre el fondo azul del cielo -en el cine de Tarkovski no hay cielo posible-, sino sobre el fondo gris del agua del mar -siempre el agua en el cine del director ruso (F2).

F2

Y bien: ¿qué vemos hacer a ese niño? Pues lo vemos entregado a su tarea: regar un árbol seco (F3). Tal es la tarea que el padre le ha destinado: regar de manera regular, sistemática, ese árbol con la esperanza y la confianza -Tarkovski ha escrito que ese árbol simboliza la fe- de que algún día, en el futuro, pueda reverdecer, que algunas de sus ramas terminen floreciendo.

F3

Esa es la tarea que el padre encomienda al hijo al principio del film. Tarea que a su vez toma la forma de un relato:

> *"Ven aquí, ayúdame, hijo mío. ¿Sabes? Érase una vez un hombre viejo que vivía en cierto monasterio. Su nombre era Pamve. Plantó un árbol seco en esta colina justamente como lo hicimos nosotros, y ordenó a su discípulo, un monje llamado Ioann Kolov… le ordenó que regara este árbol cada día hasta que brotara la vida… Cada día por la mañana Ioann llenaba un cubo de agua y subía a la colina, regaba el árbol y, por la tarde, cuando ya había oscurecido, regresaba al monasterio. Y así siguió*

haciéndolo durante tres años. Un agradable día escaló la colina y vio que su árbol estaba completamente repleto de flores.

F4

Y sin embargo esa tarea se nos antoja imposible, condenada desde el principio al fracaso. Porque es evidente, resulta obvio que ese árbol que el niño, como antes el padre, riega, nunca florecerá: plantado junto al mar, en una zona arenosa, pedregosa incluso, sin unas sólidas raíces en las que poder afirmarse, ese árbol tiene los días contados; de hecho es ya un árbol muerto, sin vida (F4).

Pero no sólo por eso se nos antoja imposible la tarea del hijo en *Sacrificio*. Hay algo más que afecta, que aqueja de manera radical a la tarea del padre, en sí misma contradictoria: regar -pero también sostener- un árbol seco.

La tarea, decimos, ese elemento que Vladimir Propp aislara como fundamental en la morfología de todo cuento maravilloso. Y después de todo es un cuento maravilloso lo que Alexander cuenta a su hijo en la secuencia que abre el film.

Otto, el destinador

F5

Y bien, pronto, muy pronto comparece en *Sacrificio* otro personaje esencial: Otto, el cartero, que llega en bicicleta, entrando, como antes lo hiciera el niño, por la izquierda de cuadro (F5). Otto felicita a Alexander por su cumpleaños y acto seguido le hace entrega de una carta que habla de Dios.

"¿Cuál es tu relación con Dios?", pregunta Otto a Alexander. Éste responde: *"ninguna, por supuesto"*. Un Dios al que sin embargo más tarde, en la secuencia central del film, acabará invocando y pidiendo auxilio -ya veremos de qué manera tan poco convincente- nuestro protagonista.

F6

Tras un largo diálogo entre Otto y Alexander, éste y su hijo se quedan solos. Aparecerán entonces Víctor, el médico, y una mujer que sólo más tarde identificaremos como la mujer de Alexander y, por tanto, la madre del niño.

Alexander es el padre de ese niño que sienta sobre su regazo y al que cuenta varias cosas, pero sobre toda una: la historia de cómo él y su mujer dieron con la casa de campo en la que ahora vive la familia, casa donde nació finalmente su hijo (F6). Adelantemos dos cosas más a

propósito de esa casa que, a la altura de la secuencia que comentamos, todavía no se ha visto en el film.

F7

Primera: que el niño, ayudado por Otto, el cartero, fabricará una idéntica pero en miniatura, una maqueta de la misma como regalo de cumpleaños a su padre. Una casa de cuya fragilidad darán cuenta tanto la inminencia de un ataque aéreo, un ataque que procederá de arriba, del cielo -un lugar, por tanto, más psíquico que físico-, como el lugar físico -barro, agua- donde esa pequeña casa se asienta (F7).

F8

Segunda: que la casa, la de verdad, será finalmente quemada por Alexander en un acto desesperado, pero que se querrá decisivo, purificador, al final del film. Una casa que arderá y se desmoronará, en un plano-secuencia excepcionalmente largo, ante la desesperación de Adelaida, su mujer.

F9

Una vez Alexander le ha contado a su hijo la historia de la casa, éste, que se había alejado de su padre unos pasos, cae sobre él. El niño sangra por la nariz. Alexander, al ver sangrar a su hijo sufre un shock, trata de apoyarse inútilmente en un árbol y termina desplomándose (F8, F9). Surgen a continuación imágenes que podríamos identificar como de caos urbano.

Y luego un coche accidentado, volcado, literalmente siniestrado. Lo real, pues, vivido como siniestro (F10).

F10

Pues bien, a la casa de campo de Alexander traerá Otto un regalo en el día del cumpleaños de aquel: un mapa original de la Europa de finales del siglo XVII (F11). Otto trae pues, además de cartas, regalos. Él será quién, también, finalmente proponga, destine a Alexander una tarea esencial, la única, dice, que podría salvar a la humanidad -pero claro, también a ese hombre que es Alexander- de una catástrofe inminente. Esa tarea consistirá en acostarse con María, una de las dos criadas de la casa y mujer con fama de bruja (F12).

F11

Otto, el cartero, comparece así como destinador de la tarea que debe realizar el protagonista para poner fin con ella al caos de lo real. El caos de lo real, en efecto: esa catástrofe que en *Sacrificio* presentimos como nuclear, que nunca se sabrá realmente en qué consiste, pero sí que constituye una amenaza para la casa, para quienes viven en ella y para la humanidad en general.

F12

Cobra así sentido la pregunta que el niño formula al final del film:

¿Por qué al principio era el Verbo? Es decir: ¿qué es lo único que puede introducir el sentido en el caos de lo real?

La cuestión es la misma que plantea con exactitud el *Evangelio de San Juan*. Por algo, más tarde, en la secuencia central del film, Alexander apelará a Dios -y en el *Evangelio de San Juan*, recordemos, el Verbo era Dios y Dios era el Verbo.

Los Reyes Magos de Leonardo da Vinci

Llega pues, Otto, el cartero-destinador, y llega también María, esa mujer con la que finalmente, en cumplimiento de la tarea que Otto le propone, habrá de acostarse Alexander.

Pero antes, antes de esa noche, el niño duerme, y unos leves ruidos anuncian la llegada de Los Reyes Magos (F13). Por eso está ahí el cuadro de Leonardo da Vinci *La adoración de los tres Reyes*. El cuadro y el árbol reflejado, superpuesto a él, porque un cristal protege el cuadro a la vez que lo convierte en espejo (F14). Espejo, por cierto, en el que muy pronto habrá de verse reflejado el propio Alexander (F15).

F13

F14

F15

Los Reyes Magos traen regalos al niño, al que adoran. Jesús González Requena ha hablado de ello, así como de la pervivencia del rito de los Reyes Magos, en un libro magistral[1].

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002*): Los tres Reyes Magos: La eficacia simbólica*, Ed. Akal, Madrid.

F16

¿Pero qué traen estos Reyes Magos realmente? Otto lo dice con claridad: Leonardo siempre le ha dado miedo, y este cuadro en particular le parece aterrador, siniestro (F16). No está claro, entonces, que estos Reyes Magos traigan al Niño Jesús regalos, porque más bien parece ser ella, la Virgen María quien recibe la ofrenda, y quien se convierte aquí en el auténtico objeto de adoración (F17). Esa madre diosa, diosa materna a cuyo culto, como viene de señalar Jesús González

Requena[2], comenzó a entregarse Occidente una vez éste había decretado la muerte del Dios patriarcal.

2 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2004): "Buñuel: El y la diosa", en *El camino del cine europeo, siete miradas* (2004), Pamplona.

Y bien, Otto se va. Habrá de volver, pero sólo después de que Alexander haya atravesado literalmente ese cuadro-espejo, tocado esta vez con el chal de su mujer, en un plano del film realmente impresionante (F18). Entonces, y sólo entonces, llega Otto con la tarea.

F17

F18

Una tarea incestuosa

Pero, ¿cuál es la verdadera índole de esa tarea?

Es el momento de escuchar el relato que Alexander, el padre de ese niño que, repitámoslo una vez más, no tiene nombre, hace de ella:

> *En la época en que yo no estaba casado, solía ir a visitar a mi madre. Vivía en el campo. Eso era mientras ella estaba en vida. Su casa, una pequeña casita, tenía un jardín muy mal cuidado y lleno de maleza. Nadie se había ocupado de él durante muchos años, nadie había entrado en él. Mi madre en aquel tiempo estaba muy mal de salud; no salía casi nunca de su casa (…) Cuando hacía buen tiempo se solía sentar a un lado de la ventana, incluso tenía un sillón desde el que contemplaba su jardín. Una vez quise ayudarla a arreglar todo aquello un poco, a arreglar el jardín, sacar la hierba mala, podar los árboles; bueno, ante todo, crear algo a mi gusto, con mis propias manos.*

He pues ahí enunciada la tarea. ¿La finalidad de la misma?:

> Alexander*: Todo ello para complacer a mi madre. Durante dos semanas fui con las tijeras y la guadaña y cavaba, rastrillaba la hierba, limpiaba. Se podría decir que no levanté la nariz del suelo. En una palabra: me esforcé por acabarlo lo antes posible. Ella iba empeorando y no salía de la cama. Yo quería que ella pudiera sentarse en su sillón y pudiera contemplar su nuevo jardín.*

Y bien, la tarea desvela su naturaleza nada más ser enunciada: se trataba, para Alexander, de cuidar el jardín de la madre. Es decir, también, el cuerpo de la madre. Tarea, pues, incestuosa, aquella a la que hubo de entregarse nuestro protagonista. De hecho, ¿no está él aquí ocupando, suplantando el lugar del padre? Un padre del que, por cierto, nada se nos dice.

F19

Una vez realizada la tarea, lo que se impone es, no podía ser de otra manera, la sensación de repugnancia, incluso de horror (F19):

Alexander: *Cuando ya lo hube terminado todo fui a darme un baño, me puse ropas interiores nuevas, hasta me puse una corbata y me senté para verlo (se refiere al jardín) como ella lo hubiera visto con sus propios ojos. Eché una mirada a través de la ventana y vi... ¿Qué vi? ¿Adónde había ido a parar toda la belleza? Ya no era natural; parecía todo tan repugnante, todas esas huellas de violencia.*

Y bien, igualmente perversa es la tarea que Otto, el cartero, un padre-destinador propiamente incestuoso, propone a Alexander, aunque el propio Tarkovski quiera ver en él, son palabras suyas, *un instrumento de la providencia divina*. La escena que a continuación tiene lugar, es por eso una escena incestuosa.

Con la cabeza de Alexander reposando sobre los muslos de ella, adorándola, tapando su falta, colmándola (F20). Y a continuación *la escena*: los cuerpos de los dos suspendidos en el aire, se diría que levitan a la par que giran en un "instante negro de absoluto"[3] (F21).

F20

F21

Lo que sigue en *Sacrificio* a esa escena delirante donde *el acto* propiamente dicho deviene imposible -*"no puedo, no puedo"*, repetirá una y otra vez Alexander-, no deja lugar a dudas. Si de lo que se trataba era de evitar la catástrofe -eso al menos es lo que le había dicho Otto a Alexander-, ésta no sólo no va a ser conjurada, sino, antes bien, realizada.

Geografía de lo siniestro

La gente huye, pues, desorientada, sin saber hacia dónde dirigirse. El caos es la consecuencia lógica e inmediata de la consumación del incesto, de la ausencia de ley, y sobre todo, de la ley más importante: la que prohíbe el objeto total, absoluto del deseo. Ese objeto con el que Alexander, en "un instante negro de absoluto", se fusiona.

F22

F23

F24

He ahí un universo urbano propiamente postclásico -posmoderno- de pesadilla, propio, por tanto, del actual cine de catástrofes (F22, F23).

En todo caso, en quien va a repercutir esa emergencia catastrófica de lo real es en la persona del hijo. Un hijo mudo, incluso un hijo muerto (F24).

Jesús González Requena ha señalado cómo la manifestación extrema del relato siniestro conduce, en el cine contemporáneo -postclásico, por tanto-, al *rito negro del asesinato del hijo*. Y ha puesto ejemplos: *El*

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1988): "Andrei Takovski: el cadáver del relato", en *El cine soviético de todos los tiempos (1924-1986)*, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia.

acorazado Potemkin, *La Edad de Oro*, *M, el vampiro de Dusseldorf*, *Persona*, *Inseparables*, *Henry, retrato de un asesino*, *Twin Peaks*, *La mosca*, *Seven* o *Funny Games*[4].

4 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): "El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto", en *Trama y Fondo nº 13*, Madrid, p. 25.

¿Y no es el asesinato, la muerte del hijo lo que está latiendo permanentemente en *Sacrificio*? La aniquilación del hijo, pero también la aniquiliación del padre, ese que instantes antes de yacer con María parecía dispuesto a quitarse la vida (F25).

F25

Alexander ahora reza. La oración elegida es -no podía ser otra- el *Padrenuestro*. Una oración dirigida, pues, al más simbólico de los padres: aquel del que se dice que está en los cielos (F26). Al fondo, en la habitación, encima del sofá, el cuadro de *La adoración de los Reyes Magos* a oscuras.

F26

Alexander, mientras reza, y a partir de un determinado momento, mira a la cámara. No mira, por tanto, dentro de sí, tampoco lo hace hacia fuera de campo. Mira, en cambio, a contracampo, a ese en el que se encuentra la cámara y en el que se encuentra también el espectador (F27).

F27

Es cierto que Alexander ha hecho el gesto de arrodillarse, un gesto de humildad que sin embargo enseguida se verá desmentido por su actitud de mirar a la cámara (F28).

Ese no es el lugar de Dios. El lugar de Dios, cuando existe, es un lugar interior, fuera del ámbito de la mirada, un lugar, simbólico, habitado únicamente por la palabra.

F28

Si sólo la Palabra, el orden simbólico que ésta instaura, permite conjurar la emergencia siniestra de lo real, en *Sacrificio* lo real toma la forma de una catástrofe nuclear; emerge sembrando el caos, la desorientación y colocando a los personajes al borde mismo del delirio. Lo veíamos cuando el protagonista, incapaz de hacer frente a lo real, se desplomaba en el bosque. A continuación surgían en el film las primeras imágenes de pesadilla urbana.

Adelaida, la esposa

Veamos qué podemos decir de Adelaida, la mujer de Alexander. ¿Qué podemos decir de ella en tanto que mujer y en tanto que madre?

Adelaida, como mujer, no está para nada satisfecha con la profesión de su esposo. Ella hubiese querido que aquél continuase con su carrera de actor de teatro. Le hubiese encantado ser la mujer de un actor de éxito. Por eso, Julia, la otra criada de la casa, dice casi en clave de sentencia que ella, Adelaida, *"Va a acabar con él"*.

Pero además Adelaida no ama, realmente nunca amó, a su marido. Ella misma lo dice: siempre quiso a uno y se casó con el otro, con el que no quería. A quien siempre quiso es a Víctor, al que besa y acaricia delante de su esposo, al fondo de la imagen (F29).

Pero como madre Adelaida también deja mucho que desear. En una de las últimas secuencias del film volverá a mostrar esa misma cara de madre opresora con su hija Marta -ha sido Tarkovski quien ha utilizado esta expresión para calificar a Adelaida, además de designarla como la causa de la catástrofe[5] que está viviendo Alexander.

5 TARKOVSKI Andrei (1991): *Esculpir en el tiempo*, Ediciones Rialp, Madrid, p. 246.

F30

F31

El goce

Los personajes de *Sacrificio* gozan mal. Es decir: su goce está siempre como desplazado, en otro lugar. Adelaida, por ejemplo, goza (F30, F31), y lo hace hasta el punto de que únicamente una inyección -de Víctor, por cierto- consigue calmarla. Pero su goce es el de la histérica.

El goce de esa mujer tiene que ver, después de todo, con la pérdida del hijo, con el miedo a que éste pueda finalmente desaparecer. Pánico pues a perder un hijo que no es más que el *falo* imaginario de la madre.

Y cuando la mujer, su cuerpo desnudo, reclama, el hombre huye. Huye, entonces, del goce de la mujer (F32, F33 y F34).

F32

F33

F34

Y esa huida conduce directamente a un universo de pesadilla. De ahí ese plano terrible de Alexander mirando por la ventana,

identificándose, fusionándose con la madre -tal y como relatara a María, después de haber arreglado el jardín de la madre:

> *Yo quería que ella pudiera sentarse en su sillón y pudiera contemplar su nuevo jardín… Cuando ya lo hube terminado todo fui a darme un baño, me puse ropas interiores nuevas, hasta me puse una corbata y me senté para verlo (se refiere al jardín) como ella lo hubiera visto con sus propios ojos. Eché una mirada a través de la ventana y vi... ¿Qué vi? ¿Adónde había ido a parar toda la belleza? Ya no era natural; parecía todo tan repugnante, todas esas huellas de violencia.*

F35

F36

Una imagen, en fin, cuya referencia podría ser *Psicosis*, de Hitchcock (F35, F36). Pero también una imagen cuyo referente plástico podría ser el universo pictórico del expresionismo abstracto (F37).

F37

La pesadilla

Alexander toma de nuevo un arma y se acerca hasta la habitación de su hijo. ¿Con qué intención, sino con la de matarlo? (F38)

F38

Matar al hijo. El hijo muerto; pero también el propio Alexander muerto en tanto que hijo.

Él tumbado -¿muerto?- y una mujer a su lado mirando hacia el fondo, hacia la torre que allí se levanta (F39). La cámara se aproxima a la mujer, que vuelve entonces la cabeza. Reconocemos de inmediato a María, la criada, vistiendo el mismo traje que Adelaida, mientras que el cuerpo de Alexander desaparece casi completamente de cuadro (F40).

Esta imagen da paso a otra del cuadro de los Reyes de Leonardo da Vinci. Esta vez lo que vemos es el detalle central del cuadro, en el que destaca la figura de la Virgen y, como saliendo de ella, de su propio cuerpo, la figura del Niño Jesús alargando su brazo con la intención, parece, de destapar el cofre que uno de los Magos le ofrece (F41).

F39

F40

F41

F42

F43

F44

Accedemos a continuación a la habitación, recién iluminada, donde Alexander despierta de su pesadilla (F42). Poco después, un hermoso plano nos muestra la habitación del hijo vacía (F43).

El fuego y el sacrificio

Ha llegado, pues, la hora de poner fuego a la casa, la hora del sacrificio. Vestido con un kimono, Alexander ha dispuesto minuciosamente las sillas sobre la mesa, colocado una tela encima y prendido fuego a ésta. El blanco de la tela comienza a teñirse de negro con el avance de las llamas (F44). Una tela dispuesta, hay que señalarlo, de manera similar a la sábana que colgaba de la cuna del hijo (F43).

Alexander contempla su obra. La casa, esa en la que naciera su hijo -pero que ahora no se encuentra en ella, sino en otro lugar- arde. Sus familiares lo persiguen. Adelaida, su mujer, lo mece como si se tratara de su hijo (F45), pero Alexander consigue escaparse e ir hasta donde está María, ante la que se arrodilla y a la que podría decirse que adora (F46).

Un árbol, también él pasto de las llamas, permanece en pie delante de la casa, que finalmente se desploma. Sólo quedan en pie el árbol y la chimenea (F47).

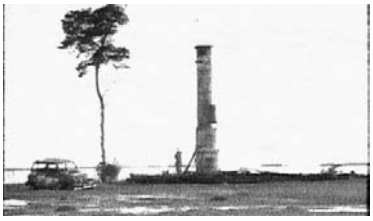
¿Una chimenea como la que se veía en aquella escena, tal vez soñada, en la que Alexander parecía estar muerto, echado, mientras ella, la mujer, permanecía sentada a su lado? (F39). Una chimenea que una imagen tomada del documental realizado sobre el rodaje de la película nos muestra con precisión (F48).

F45

F46

F47

F39



F48

Y en la parte superior de esa chimenea, una antena de televisión.

F49

En el lugar, pues, del fuego del hogar, pero también del fuego de la palabra, se sitúa un aparato de televisión ante el que los personajes del film, dispuestos de manera precisa, asisten, poco antes de la llegada de los Reyes Magos, a la cuenta atrás de esa catástrofe que constituye una amenaza para la humanidad (F49, F50).

F50

Los ecos de esta escena nos trasladan a Pentecostés:

> *"Al llegar el día de Pentecostés, estaban todos reunidos en el mismo lugar. De repente, un ruido del cielo, como de un viento recio, resonó en toda la casa donde se encontraban. Vieron aparecer unas lenguas, como llamaradas, que se repartían, posándose encima de cada uno. Se llenaron todos de Espíritu Santo y empezaron a hablar en lenguas extranjeras, cada uno en la lengua que el Espíritu le sugería"* [6].

6 *Hechos de los Apóstoles*, 2,1-11.

Un Pentecostés negro es el que *Sacrificio* nos presenta. Uno en el que no hay lugar para la Palabra, como lo demuestra la incapacidad del Hijo para hablar. Su padre, además, es tomado finalmente por un loco y conducido en coche hasta un hospital psiquiátrico (F51).

F51

Su hijo, mientras tanto, se afana en esa tarea inútil que el padre le encomendara: regar un árbol seco plantado junto al mar (F52, F53). Junto a ese árbol -y también junto a María- pasará el coche que, sin detenerse en ningún momento, lleva a su padre (F54).

F52

F53

F54

No hay fin

Cerrando definitivamente un film en el que jamás se escribe la palabra fin, estas otras palabras de quien lo firma, de su director (F55):

F55

> *Dedico este film a mi hijo Andriuska, con esperanza y confianza.*
> Firmado Andrei Tarkovski.

Es decir: un hijo, en *Sacrificio*, formula una pregunta a un padre que ya no está -un padre ausente-, y otro padre, en este caso el propio

F56

F57

director, responde a esa pregunta con una dedicatoria hecha a su hijo. *Sacrificio* sería, entonces, el texto que un padre dedica, da a su hijo.

Andrei Tarkovski, autor de *Offret*, *Sacrificio*, dedica ésta a su hijo. Pero podría decirse igualmente que estamos ante el sacrificio del propio Andrei Tarkovski (F56, F57).

Porque el niño que hemos visto en el film es el hijo de Tarkovski, como él mismo ha reconocido: *"Ese niño soy yo"*. Y de paso ha dicho más cosas acerca del film: *"La casa construida cerca del mar proviene de la historia de nuestra casa en el campo. Y todos los personajes de la película provienen de nuestras vidas"* [7].

7 VARIOS AUTORES (2001): *Acerca de Andrei Tarkovski*, Ediciones Jaguar, Madrid.

Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético

CRISTINA MARQUÉS RODILLA

El texto que he elegido para tratar de la mirada como goce sexual y estético es la novela de Pierre Klossowski, *La revocación del Edicto de Nantes*[1], que forma parte de una trilogía toda ella dedicada al estudio de *Las leyes de la hospitalidad*, que su protagonista, Octave, practicaba con devoción. Todo los estudiosos de Nietzsche conocen la importancia de la labor de traducción realizada por el surrealista Klossowsky, así como su influencia en lo que hoy llamamos postestructuralismo. Hombre poco dado a las apariciones en público, amigo de Bataille, y miembro ineludible de la *intelligenzia* parisina de la época, Klossowsky, que colaboró con la revista *Les Temps Modernes*, que durante años dirigió el filósofo Jean Paul Sartre, fue también pintor y dibujante, ilustrando él mismo sus textos.

1 Paris, Les Éditions de Minuit, 1953. Aquí se utiliza la traducción de Michèle Alban y Juan García Ponce, en Tusquets, Coll. "La sonrisa vertical", Barcelona 1998.

La revocación del Edicto de Nantes es de 1953 y en ella está claramente planteada la lucha intersexos, aunque no de forma reivindicativa, sino como goce perverso.

El matrimonio formado por Roberte y Octave, es el de una pareja burguesa que vive en el París de los años cincuenta y que esconde, tras una fachada totalmente convencional y adaptada a los usos de la clase dirigente francesa, unas prácticas totalmente subversivas que ellos justifican por el hecho de considerarse dueños de unos principios morales "superiores". En el caso de Roberte están sostenidos por el libre examen que su calvinismo le autoriza. Roberte, que al final de la guerra tuvo en Roma una experiencia disolvente que marcó su vida para siempre, es, además de mujer, eso ante todo, un personaje público; es inspectora de Censura y diputada de la Comisión Nacional de Educación, pero su vida privada es muy distinta; su vida familiar e íntima se rige por los juegos eróticos fortuitos. Puede ser suscitada por caricias que la reclaman en el tranvía, en los cafés o en el salón de belleza. Este desdoblamiento, que en

ella no tiene consecuencias superyóicas, es al que su marido, Octave, supuestamente la empuja, en la creencia de que este tipo de experiencias la avergonzarán, buscando el consiguiente perdón.

Pero, y a ello se debe el que haya elegido esta novela, la diferencia sexual se escribe de manera que la disyunción entre la posición masculina y la femenina son exclusivas; o lo que es igual, son posiciones excluyentes. No hay posible conjunción, la divergencia es insalvable, aunque cada sexo trata de imponer al otro su cosmovisión. **La lucha se dirime entre una posición, la del católico y siempre culpabilizable Octave, cuyo goce perverso le lleva, reiteradamente, a pecar él, y a hacer pecar a su esposa; y Roberte, calvinista, aventurera y con vocación "educadora"**.

Octave entrega su mujer a otros hombres para su propio goce y culpabilidad, sintiéndose vil por exponer a ese tipo de vejaciones a su, según él, casta esposa, que se siente "obligada" a complacerle.

Otro, bien distinto, es el punto de vista de Roberte, que dice bien claro (pp. 113-4) que las mujeres no tenemos carácter, no somos iguales a nosotras mismas; además, Roberte añade que la noción de carácter es una invención masculina. "Soy como todas las mujeres -afirma Roberte- y no tengo necesidad ni de Dios ni del diablo para negarme a cualquier acto vergonzoso que tú quisieras verme cometer...*contra mí misma*".

Roberte, mujer, sin alma diría un hombre, con un alma que es su cuerpo, afirmaría ella en una identificación instintiva con los principios nietzscheanos, es temeraria y se arriesga a no necesitar ser un sujeto personal. El hombre, Octave, necesita la identidad consigo mismo, no puede concebirse como sujeto impersonal; él es una persona, tiene un carácter y la división entre su cuerpo, que necesita pecar, y su alma, que aspira a la virtud, es torturante porque no puede suturar esa división que le proporciona el goce añadido de la insoportable culpabilidad. Roberte, sin embargo, parece simple: no lanza reivindicación alguna, ni mortificación por su licenciosa conducta, salvo que alguien se entere y eso perjudique su imagen.

Este planteamiento sofístico, a la par que maniqueo, concede el triunfo a Nietszche y su gay saber, a la vez que coloca a Roberte en el territorio del goce inefable, del goce que se aleja de la cárcel de la razón y que Lacan denomina segundo goce o, también, goce femenino.

El caso de Octave es más convencional porque, bastante mayor que

su esposa, es católico y ejerce en la universidad como profesor de teología. Quieren echarle de la universidad, pero su compulsión al goce escópico es más fuerte que los débiles argumentos con los que intenta compadecer a su ambigua esposa y a él mismo. El conflicto está servido: los esposos son divergentes en aspectos fundamentales: 1º) sus creencias y prácticas religiosas 2º) su sexo y su edad; pero son convergentes, incluso "complementarios" en su goce. Octave es un mirón y a Roberte le gusta ser mirada. Ella se exhibe para él, creándose así el vínculo perverso que causa el mutuo deseo. En este punto podemos repetir con Lacan que la forma de goce de uno causa el deseo de gozar del otro. Vínculo sólido que para Lacan está determinado por el objeto a minúscula o plus-de-goce del sujeto tachado del inconsciente.

El fondo ideológico de la novela está propiciado por el hecho histórico producido hace 400 años por Enrique IV, rey de Francia, que firmó el Edicto de Nantes regulando así la libertad religiosa. Por tanto Enrique IV puso fin a las guerras de religión, concediendo una regulación legal a la iglesia reformada hasta ese momento perseguida.

El título de la novela de Klossowsky no deja lugar a dudas: son las prácticas heréticas y eróticas las que revocan el edicto. **La ley, el edicto de Enrique IV, proponía la paz y la concordia, pero éstas se revelan imposibles en el caso de Octave y Roberte. Y la tregua entre ambos es imposible**[2] porque Klossowsky coloca como telón de fondo el conflicto religioso y moral, pero sobre ese campo de batalla, en el que luchan dos perversos amantes, se pone de manifiesto la pulsión de muerte que Nietszche intuyó y Freud delimitó. La trama erótica que se desarrolla con ese fondo herético es la puesta en acto de la diferencia sexual particularizada en las escaramuzas entre Gustave y Roberte, que no hacen sino singularizar una de las innumerables cristalizaciones de la lucha entre los sexos.

2 Lo que sostiene Klossowsky con argumentos narrativos es semejante a lo que afirma Lacan con el sostén de la estructura: la violencia, la pulsión de muerte es irrevocable porque es equivalente a voluntad de poder de Schopenhauer; llámesele voluntad de poder o pulsión de muerte es estructural; los aspectos fenomenológicos varían: guerras religiosas, violencia de género, terrorismo, etc., son distintos semblantes de la ley universal: el amo pulsional.

Roberte ejemplifica no sólo a la iglesia reformada y su libre examen, que sólo se deja guiar por la propia conciencia, sino también y sobre todo, porque Klossowsky liga esta exigencia de libertad frente a la ley dictada por el Otro, con el deseo femenino de gozar de una forma otra que la impuesta por el falo. Lacan distingue entre el goce fálico (sexual) y el más allá de ese goce o segundo goce, que es inefable y semejante al goce místico. Este segundo tipo de goce que Lacan denomina femenino, o goce del (cuerpo del) Otro, no es exclusivo de las mujeres. Los hombres pueden disfrutarlo siempre que se coloquen adecuadamente respecto al falo. La biología es secundaria, se puede tener semblante femenino en un cuerpo de hombre, y viceversa, una mujer puede hacer semblante mas-

culino, vedándose, así, para el segundo goce.

Todos, hombres y mujeres, tenemos un goce sexual regido por el objeto, que no es el pene, sino el objeto a minúscula, falo simbólico que se construye gracias al diseño y a la técnica psicoanalítica; pero también se puede tener el segundo goce, inefable porque pretende saltar los límites de la castración, simbólica, y acceder a un goce, transgresor y absoluto.

El objeto a es el verdadero *partenaire* del sujeto, que permite la adaptación fantasmática, pura proyección de ese objeto a, que hace que ciertos hombres o mujeres nos resulten sexualmente atractivos. Atracción erótica regida por la fantasía que viste lo que es puro acoplamiento de goces: el goce de *voyeur* de Gustave se acopla al goce exhibicionista de Roberte, pero hay más, y no es lo menos importante, sus divergencias religiosas y su lucha de género les proporcionan el material que da consistencia simbólica, además de imaginaria, a las puestas en escena que culminarán con la explosión de goce.

Octave además de teólogo profesional es un esteta que tiene puesto su goce en la mirada y ésta la dirige fundamentalmente hacia la pintura. Siente especial devoción por los cuadros del desconocido pintor Tonnerre; sus cuadros le resultan tan provocadores que se dedica a escenificarlos. Esta puesta en escena de los lienzos de Tonnerre es lo que el mismo Octave denomina "cuadros vivientes". Octave descubre que si su mujer participa como actriz en la puesta en escena de estos "cuadros vivientes", su goce alcanzará las cotas máximas; no ocurre así para Roberte, que aunque consiente en este juego, tiene otros, esporádicos y aparentemente casuales, que aunque de mayor riesgo e improvisación, le proporcionan un goce particularísimo.

A mi modo de ver, lo que hay que destacar es la reivindicación femenina, en ningún caso feminista, que Roberte hace de su específica forma de goce: gozar de ser gozada, contemplada y abusada por el Otro, no proporciona novedad alguna. Roberte se define a sí misma de la forma más convencional, afirmando que las mujeres son radicalmente opuestas a los hombres: que son ante todo cuerpo, y que esa forma de apropiación es lo que las hace no sólo distintas sino superiores.

Dentro de los márgenes estereotipados de la burguesa casquivana, Roberte se limita a revindicar lo que en la teoría de Lacan es el discurso de la histérica que busca un amo, el matrimonio convencional con un hombre mucho mayor, profesor universitario, etc., para poder dominar-

lo; en este caso concreto, con su iniciativa de proporcionarle o negarle el goce de la mirada. Pero Roberte le domina también protegiéndole, dado que su dedicación universitaria está en peligro.

Roberte da gusto a Octave, satisfaciendo a la vez sus propios intereses, incluso hasta la muerte. Octave morirá envenenado por ella el día de su 70 cumpleaños durante la escenificación de un cuadro de Tonnerre. El rito, que el mismo Octave planifica, es satisfecho por Roberte que se deja sodomizar por su sobrino en presencia de su moribundo marido y de Vittorio, un antiguo amante y cómplice de Roberte. En ese momento, en su lecho de muerte, expirando a causa del veneno ingerido, todavía exclama: "¡veo todavía!, ¡veré siempre!

Ver cómo goza una mujer o sobre la diferencia del goce femenino

La tesis defendida por Octave es la del solecismo femenino. Para explicar su cosmovisión y parafraseando a Quintiliano, Octave afirma que se comete solecismo con el gesto cada vez que, mediante un movimiento de la cabeza o de la mano, uno da a entender lo contrario de lo que dice. Este solecismo es el que el pintor Tonnerre expresa en sus cuadros, y es la causa del interés que estos suscitan en Octave.

El ejemplo *princeps* lo pone con el cuadro que narra el intento de violación de Lucrecia por Tarquino. La descripción de cómo Lucrecia, a la vez que rechaza con una mano a Tarquino, le facilita el camino con la otra, constituye uno de los "cuadros vivientes" en los que el solecismo se pone de manifiesto. Lucrecia duda entre cumplir con el encargo para el que había llegado hasta la tienda de Tarquino o satisfacer sus impulsos libidinosos, despertados por el que debía ser su enemigo.

En la captación de este punto de inflexión pone Gustave todo su empeño, dado que le permite formular su tesis estética sobre el arte como liberación de la repetición, y sobre todo, atisbar y descubrir el goce de la mujer, que para Gustave consiste en la invasión de lo que moralmente rechaza. Es más, el atormentado Gustave considera que si la mujer cede al acoso sexual es porque lo considera una ensoñación, cede en la confusión. Este punto de vista crispa a Roberte, que considera que sólo un hombre puede concebir tal racionalización: el cuerpo=alma de la mujer decide desinhibidamente. La mujer es, en sí misma, desinhibición.

Los diarios que ambos escriben están cargados de argumentos morales, convencionales en ocasiones y subversivos en otras, que intentan

racionalizar la ceguera de la repetición pulsional que los empuja al goce que los vincula. El automatismo real se reviste con la fantasía erótica y con los argumentos racionales que dan textura narrativa a lo que es puro goce del significante mirada.

Octave intenta "salvar" la repetición de su pulsión escópica por medio del esteticismo. Hacer estética, recrear la historia y la naturaleza en bellos cuadros, transciende la compulsión de la mirada, librándola del estéril mecanismo repetitivo: la creación es siempre el estallido de un nuevo paisaje, de una perspectiva que recrea los sucesos históricos. Así, en la pg. 16 contrapone el simulacro del artista que reproduce "cuadros vivos", con la vida reiterándose a sí misma; la liberación de esta repetición inexcusable que es la vida como eterno retorno, se alcanza por medio de la reproducción/recreación que el arte proporciona; la pulsión de muerte es un límite insalvable, pero el arte trascende, con la puesta en obra de la belleza, la repetición de la pulsión: la creación como semblante del espectáculo de la vida traspasa el *impasse* de la estructura.

Ni que decir tiene que Klossowsky no utiliza nunca en su novela el término pulsión, tampoco el de sublimación, pero sí habla de su goce como de lo que vuelve siempre al mismo lugar; como del *automaton* que constituye para su vida una suerte de muerte anticipada. De ahí la importancia vital que adquieren la descripción y dramatización de los cuadros de Tonnere, que sin duda no es otro que él mismo trasmutado en creador. **Gustave vence así el eterno retorno de la pulsión, adquiriendo la posición superior del artista, que más allá del bien y del mal, se siente poseedor de una sabiduría vedada al común de los mortales**.

Lucrecia, o la joven versallesca, son las protagonistas de escenas en las que Tonnerre capta claramente el momento de duda, la ambigüedad, e incluso del disimulo de un gesto, justo, en el momento en que se vuelve en su contrario. Esa repetición de lo cotidiano del ser femenino se convierte en liberación por obra y gracia de la creación artística: la recreación, el cuadro viviente, rompe el automatismo de la repetición de lo cotidiano. La vida se salva por la belleza que el arte proporciona.

De cómo conocer un indiscernible: el goce femenino

Octave pretende reducir a Roberte a carne, a viviente expulsado del lenguaje: ver cómo goza una mujer es conocer un goce inefable, sin palabras, y por ello exterior al significante; y para conseguirlo Gustave tiene que extorsionar a su esposa: expropiarle la palabra y, más allá del cuerpo

del sujeto parlante, alcanzar al viviente. Octave intenta alcanzar, mirando gozar a Roberte, el goce de la carne anterior a la palabra; el caso es que Roberte, también querría tener un goce inefable, aunque sus búsquedas son divergentes; ella quiere gozar absolutamente y él quiere saber cómo goza ella.

Antes de que un sujeto haya pasado por las horcas caudinas del desfiladero significante, era un viviente, pero no un parlante. Un parlante es un cuerpo que goza, que es lo mismo que decir, que un cuerpo es una red significante. Y como es el cuerpo el que goza, el goce está restringido: el significante mortifica, o lo que es igual, no permite el goce absoluto, mítico, según el cual, el sujeto tendría un goce inefable, sin palabras, inaccesible para el viviente que ha entrado en el lenguaje. El goce permitido al parlante está sometido a la castración: a que se haya cumplido la operación del significante fálico.

El objetivo de Octave es ver lo invisible: la mirada, que mira, pero que no puede verse mirar. Roberte goza, pero el interrogante sobre su solecismo, que para Gustave es equivalente al ¿qué quiere una mujer?, no se puede responder. La diferencia última que constituye el goce de Roberte es invisible. No se puede saber en que consiste el modo de goce que la distingue de cualquier otra forma de goce: es inalcanzable; mirándola sabemos que goza haciéndose ver gozando, pero es imposible ir más allá.

Octave, en su pretensión de saber cómo y en qué consiste el goce de Roberte, se expone a todo tipo de escenificaciones, incluso a ser envenenado, mientras su mujer goza/es gozada, en su presencia, de/por su sobrino; pero por más que la pulsión de muerte alcance su cima, y en la empresa se deje Octave la vida, se queda sin saber sobre el goce de su mujer. El goce es real e imposible de aprehender en los juegos de lenguaje.

Responderse a la pregunta: ¿qué soy yo? O ¿qué es una mujer?, es imposible porque la respuesta es siempre imaginaria y en este registro no se alcanza la diferencia simbólica que diría en qué consistimos cada sujeto. Las explicaciones simbólico-imaginarias son relatos que pueden alcanzar altas cotas literarias, un alto precio en la escala de las cotizaciones artísticas. Pero el conocimiento científico, no el propio de las ciencias experimentales, sino el que caracteriza a la ciencia lógico matemática, que es el que se exige Lacan, que pretende sustituir los enunciados filosóficos por fórmulas matemáticas, no alcanza a escribir la relación sexual.

Sólo se admite, en el discurso de Lacan, el saber que se expresa en enunciados formales, es decir, estrictamente sintácticos, y por ello, vacíos de contenido. Pero, éste no es el gran escollo a salvar. Todos sabemos que las expresiones lógicas y las fórmulas matemáticas pueden adquirir valores.

Las fórmulas y ecuaciones son expresiones vacías, pero en el colegio todos sabíamos que si, según la mecánica de Newton, el espacio era igual a la velocidad multiplicada por el tiempo, bastaba rellenar la fórmula con los valores de velocidad del vehículo multiplicados por el tiempo que estaba corriendo, y, así, sabíamos el número de metros o kilómetros recorridos por el móvil. Podemos pues, *mutatis mutandi*, afirmar que las expresiones lógicas que acuñó Lacan son compatibles con la imaginación.

Puesto que la misma fórmula matemática puede tomar distintos valores, la relación sexual admitiría diversos significados, es decir, la relación sexual se narraría de muchas maneras. Por tanto, nos encontramos con que no hay impedimento alguno para que la misma fórmula albergue distintos contenidos: problema resuelto...siempre que se pudiera escribir matemáticamente la fórmula que escribe la relación sexual. Lo que falta es la escritura formal o ecuación matemática. Después de conseguirla bastaría con "rellenarla" con los significados que admitiera.

La fórmula que reza "no hay relación sexual" escribe la imposibilidad de escribir lógico-formalmente la relación sexual en el discurso psicoanalítico de Lacan. La causa de esta imposibilidad está en la asimetría de los goces masculino y femenino. Los goces son disjuntos, finito el masculino e infinito el femenino. Finitud e infinitud están considerados matemáticamente con el claro propósito de salir del concepto filosófico de infinito.

Hay por tanto una imposibilidad insalvable que hace imposible la relación sexual: los goces femenino y masculino son asimétricos; el goce masculino es finito y el femenino es infinito; el goce masculino o goce sexual se puede medio decir porque está ligado al significante: depende de que haya operado la castración y la pulsión esté articulada al significante fálico. El goce femenino está fuera del lenguaje, es inefable y sale fuera del poder del significante fálico. Tratar de establecer una equivalencia entre ambos goces fracasa; y sólo una simetría de goces permitiría escribir lógicamente la relación sexual; la simetría de goces, si la hubiera, permitiría establecer una correspondencia biunívoca (biyección) entre un hombre concreto y una concreta mujer.

La letra a minúscula de Lacan especifica respecto al significante que es pura diferencia, pero las múltiples narraciones, por muchas que sean éstas, no pasan de ser reductibles, como bien explicó Lévi-Strauss, a un puñado reducido de patrones. Estas variaciones siempre reductibles a un patrón (modelo) no son más que especificaciones que no permiten hablar de un sujeto personal.

El sujeto siempre impersonal no puede sustantivar su goce, que se le escapa cuando quiere aprehenderlo: o goza o sabe. Octave goza, muere gozando, pero no puede captar su propia mirada ni saber en qué consiste el goce de una mujer.

Algunas reflexiones teóricas

¿Se puede o no se puede escribir la diferencia sexual? El discurso de Lacan no tiene referentes empíricos aunque se construya con fines prácticos: la cura. El que Lacan buscara formalizar una práctica no significa que su discurso fuera empírico; al contrario, Lacan construye su discurso desde el matema: eligió como modelo la lógica estricta del grupo matemático Bourbaki; lo eligió porque la lógica matemática es una estructura exacta e indeformable, que le permitió teorizar desde un marco distinto al del registro imaginario: se puede semidecir el sexo del hablante, solo medio decir porque faltan significantes: la cadena está incompleta, pero se puede medio decir simbólicamente, haciendo abstracción del relato mítico.

Lo que Lacan busca, y encuentra con el nudo borromeo[3], es la forma de escribir la imposibilidad de escribir la relación sexual. La relación sexual no se escribe, es imposible, es "lo que no cesa de no escribirse"[4].

Sin embargo, yo parezco contradecir tal afirmación después de acogerme al discurso lacaniano. Llevo varias páginas hablando de las peripecias de Gustave y Roberte, relatando su enganche pulsional, entonces, ¿puede escribirse la relación sexual? Sin duda, se puede hacer literatura con los desencuentros, por otra parte manifiestos en la novela, que toda relación sexuada conlleva.

Volvamos al lenguaje; distingamos entre sintaxis (articulación significante) y semántica (significación y sentido). La sintaxis es universal y el contenido semántico, imaginario y particular. Pero la distinción no es tan simple porque los registros están articulados y funcionan como un nudo borromeo: si se corta uno se cortan los tres.

3 Este nudo emblemático, que figuraba en el escudo de armas de la noble familia Borromeo, fue construido como objeto topológico por el matemático francés Guilbaud, uno de cuyos alumnos se lo enseña a Lacan en 1972, produciendo en éste gran impacto porque le permite articular matemáticamente las tres dimensiones, real, simbólica e imaginaria, dejando el vacío central del nudo para el semblante de ser u objeto a. Este objeto a es un semblante de ser, que si se intenta sustantivar se convierte en un "falso ser"; esto es lo que ocurriría si intentáramos sustantivar los semblantes masculino y femenino, convirtiéndolos en modos de ser sexuales, y asegurando así una relación sexual lógicamente inscribible entre el hombre y la mujer.

4 LACAN, J.: *Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 132.

Intentaremos esbozar, sólo esbozar[5], cómo es posible escribir novelas, reino del sentido, donde la relación sexual parece escribirse[6]: ¡la imaginación al poder!, y cómo, desde una perspectiva estrictamente lógico-formal esta escritura es imposible.

Se trata, pues, de distinguir entre dos articulaciones: la que "permite" escribir la relación sexual, territorio del sentido, y la que impide escribir la misma relación, la sexual, el reino del goce fálico y el del goce del Otro.

Adelantamos que no hay contradicción aunque haya un oxímoron que pone de manifiesto que la aporía nos está acechando; pero la aporía se evita porque nos movemos en dos clases de lenguaje perfectamente diferenciados: el lógico y del habla. En el relato lo único que delata la imposibilidad lógico-matemática son los desencuentros; los culebrones son narraciones de las peripecias y avatares en que consisten los desencuentros y el desconocimiento, del uno respecto al otro, entre los protagonistas.

Si miramos los círculos vemos que la articulación del simbólico (la lengua) con el imaginario produce, en su intersección, un sentido. De uno de los variadísimos sentidos que las relaciones sexuadas pueden tener nos hemos hecho eco al hablar de *La revocación del Edicto de Nantes*.

Pero quedan el goce sexual y el goce del Otro. El goce sexual (fálico) es el que está en la intersección entre el registro real y el simbólico. Aquí el lenguaje ya no es la lengua española, francesa, etc., aquí hablamos de la pura articulación sintáctica, de la lógica formal cuyas letras son trazos en un papel que en principio no tienen ningún significado. Las reglas de

5 La teoría de Lacan es compleja y el anudamiento, topológico, de los tres registros requiere articular múltiples conceptos; si hay lectores interesados, quizás antes de leer *Encore*, les convendría manejar alguna introducción, citaré a :
ALEMÁN, J. y LARRIERA, S.: *El inconsciente: Existencia y Diferencia Sexual*, Madrid, Síntesis, 2001.
MARQUÉS RODILLA, C.: *El sujeto tachado, metáforas topológicas de Lacan*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2001.

6 No se trata de hacer un recuento exhaustivo, pero sería curioso contabilizar los grandes relatos, no digamos los culebrones televisivos, que lo que narran son los desencuentros, el desconocimiento de un amante respecto al otro, que más que escribir literariamente una conjunción lo que relatan es una disyunción genérica. No olvido que, sobre todo en los culebrones, se añade un postizo final: comen perdices y, todo arreglado,....la relación sexual se escribe: han nacido el uno para el otro, lo que podría leerse como la reencarnación del andrógino platónico, o si se quiere como el triunfo de la imaginación. Triunfo nada fácil porque el relato pone de manifiesto la imposibilidad: los amantes atraviesan avatares que muestran los desencuentros, pero, al final, la "magia potagia" permite la torsión que invierte el curso del destino. La lectura nietzscheana de la relación sexual revierte, de nuevo, el curso del destino: con la irónica narración que magistralmente lleva a cabo Klossowsky, la disyunción de los géneros, la diferencia radical de perspectivas, las divergencias en la interpretación, etc., muestran literariamente la imposible correspondencia sexual. Lo que narra Klossowsky es la imposibilidad de escribir la correspondencia = complementariedad sexual entre sus personajes. Se acoplan en el goce de la mirada, pero esta coyunda sexual no les proporciona otra cosa, lo que no es poco, que goce; lo demás es desconocimiento mutuo, divergencia insuperable que Klossowsky corona con un cinismo refinado que nos ahorra el banquete de perdices.

formación y trasformación de los sistemas formales son estrictas, pero se quedan fuera del significado. Como diría Lacan el significado ex-siste a la articulación sintáctica.

No voy a reproducir aquí las fórmulas en que Lacan escribe la imposibilidad, o el "no hay relación sexual" porque el lector interesado las puede encontrar en la p. 73, capítulo séptimo, del Seminario XX, *Encore*[7], sino que subrayo el hecho de que el "no hay" se refiere al estrecho territorio de las sistemas lógicos, lenguajes indeformables, exactos diríamos coloquialmente, que se rigen por leyes que no son las de la lengua coloquial; se trata de lenguajes artificiales muy abstractos, frente al lenguaje natural, vivo y cambiante, en que se escriben los relatos. El lenguaje formal carece de contenido, es pura estructura vacía de significado.

Tampoco se puede escribir la articulación entre los registros imaginario y real, que nos daría cuenta del goce segundo o femenino. Lo real es la pulsión, pero como sabemos el goce de la pulsión es acéfalo, se resiste al significante matemático y lo único que se puede hacer es mostrar, como lo hace Bernini, por ejemplo, en su Santa Teresa, el goce de una mujer. El arte no son las matemáticas.

Se podría argumentar que de qué sirve este artificio matemático cuando en la articulación imaginario/simbólica, en la que nos movemos a diario los mortales, se está tan ricamente. La articulación simbólico/real, articulación del lenguaje matemático con la pulsión es utilizada por Lacan para fundamentar la teoría psicoanalítica que Freud empezó a construir con su metapsicología, y que Lacan culmina con una torsión que hace del objeto a, voz o mirada, el plus de goce pulsional que dice el goce sexual del sujeto mediación hecha del órgano, órgano que queda simbolizado por el significante falo.

Que no se escriba *lógicamente* la relación sexual no significa que no haya goce fálico. Hay placer y hay goce sexual aunque no se pueda escribir el "éste con ésta y sólo con ésta y viceversa" de la biyección. Quizás algún día la genética o alguna otra ciencia puedan dar cumplida cuenta de la eterna lucha de los sexos, del imposible acoplamiento entendido como co-relación que haría Uno de los que no pueden, mal que les pese en ocasiones, más que seguir siendo dos en una escena que oscila de lo trágico a lo cómico de la existencia. Respecto a esta polémica, me adhiero a la postura del Roto, que en una de sus viñetas, dibuja una mujer que mientras trajina entre los fogones afirma que lo único seguro es la incertidumbre. Y si fuera cierto que pareja y mortaja del cielo bajan se produciría la co-respondencia, la co-pertenencia entre este hombre y esta

7 Paris, Seuil, 1975; hay edición española, pero aquí se utiliza la canónica; al final del libro, en el capítulo X, aparece el nudo borromeo hecho con cuerdas; el nudo se usa, parafraseando a Wittgenstein, para mostrar lo que no puede decirse lógicamente.

mujer: la fantasía del andrógino lleva siglos tambaleándose, pero aguantando. Y eso era lo que Lacan buscaba: mostrar la imposibilidad lógica del mito de Platón.

No hay media naranja perdida y no se trata solo de que haya mala suerte y de que por el maldito azar no la encontremos, sino que la media naranja es un invento imaginario: es imposible la relación sexual porque supondría que uno y sólo uno de los miembros del conjunto formado por los hombres se co-respondería con una y sólo una de los elementos del conjunto formado por las mujeres. No hay co-relación sexual significa que no hay fusión, que no se puede hacer uno de dos, y que amarse no es entenderse; la escena amorosa es una experiencia sobre el mundo pero no es nunca un conocimiento sobre el *partenaire*.

Miramos el mundo desde un semblante de hombre o un semblante de mujer y las perspectivas son irreconciliables; el sexo, pero también el amor, son desconocimiento; la verdad y el saber son disjuntos. El que haya atracción y goce sexual, incluso el que haya amor, no garantiza la comprensión del otro; **el partenaire es un desconocido al que su-ponemos: esto se ve claramente en los diarios de Gustave y Roberte. El autor pone ambos diarios, y al leerlos comprobamos que cada uno interpreta desde su óptica, femenina o masculina, el mismo suceso. Las posturas son irreconciliables, la mirada femenina y la masculina son disjuntas; lo irónico es ver cómo tanto Gustave como Roberte creen poseer la verdad, acertar en el juicio sobre sí mismo y sobre el otro. ¿Qué hubiera pasado si cada uno hubiera leído el diario del otro?, ¿hubieran comprendido que el goce sexual es un indiscernible?**

Sobre la multiplicidad discursiva o del discurso débil

El discurso de Lacan es estructuralista, es una posición teórica más, no es la única ni la verdadera: es la que yo estoy utilizando para leer un texto. Pero las gafas se quitan y se ponen, ¿podríamos leer *La revocación del Edicto de Nantes* desde otro discurso? Sin duda. El universo del discurso no es único ni absoluto; al menos no lo es desde Kant en adelante, por más que les pese a intelectuales como Sokal[8] que tachan de acientífico, por decirlo eufemísticamente, cualquier referente que no sea el positivismo puro y duro.

La postmodernidad se caracteriza por la plasticidad, hasta tal punto que la identidad se reduce a un texto que se hace y deshace. Lacan es estructuralista y el objeto a es el plus o tejido de goce que hace semblan-

8 SOKAL, A. y BRICMONT, J.: *Imposturas intelectuales*, Barcelona, Paidós, 1999.

za de ser[9], dando orientación y consistencia al sujeto tachado. Lacan no deconstruye, pero tampoco admite la ontología.

Su discurso estructuralista se mantiene a distancia tanto de la metafísica de la presencia como del textualismo que reduce a conversación y relato las identidades y culturas.

El discurso de Lacan no es metafísico, no busca la identidad del sujeto consigo mismo; sin embargo, el discurso lacaniano se podría calificar de pre-ontológico en cuanto que proporciona al sujeto un semblante de ser. La identidad, de goce, se construye en el diván; es un artificio producto del diseño y la técnica psicoanalítica, pero no se reduce a un texto, como quiere la postmodernidad, que muta y fluye como el *cyborg* de Donna Haraway, por ejemplo. Hay una lectura estadounidense que convierte a Foucault y a Lacan en postmodernos. Sin duda la lectura que Sokal[10] hace de Lacan está muy condicionada por la visión que la *intelligenzia* universitaria y los estudios culturales han hecho de los filósofos franceses de la segunda mitad del siglo XX.

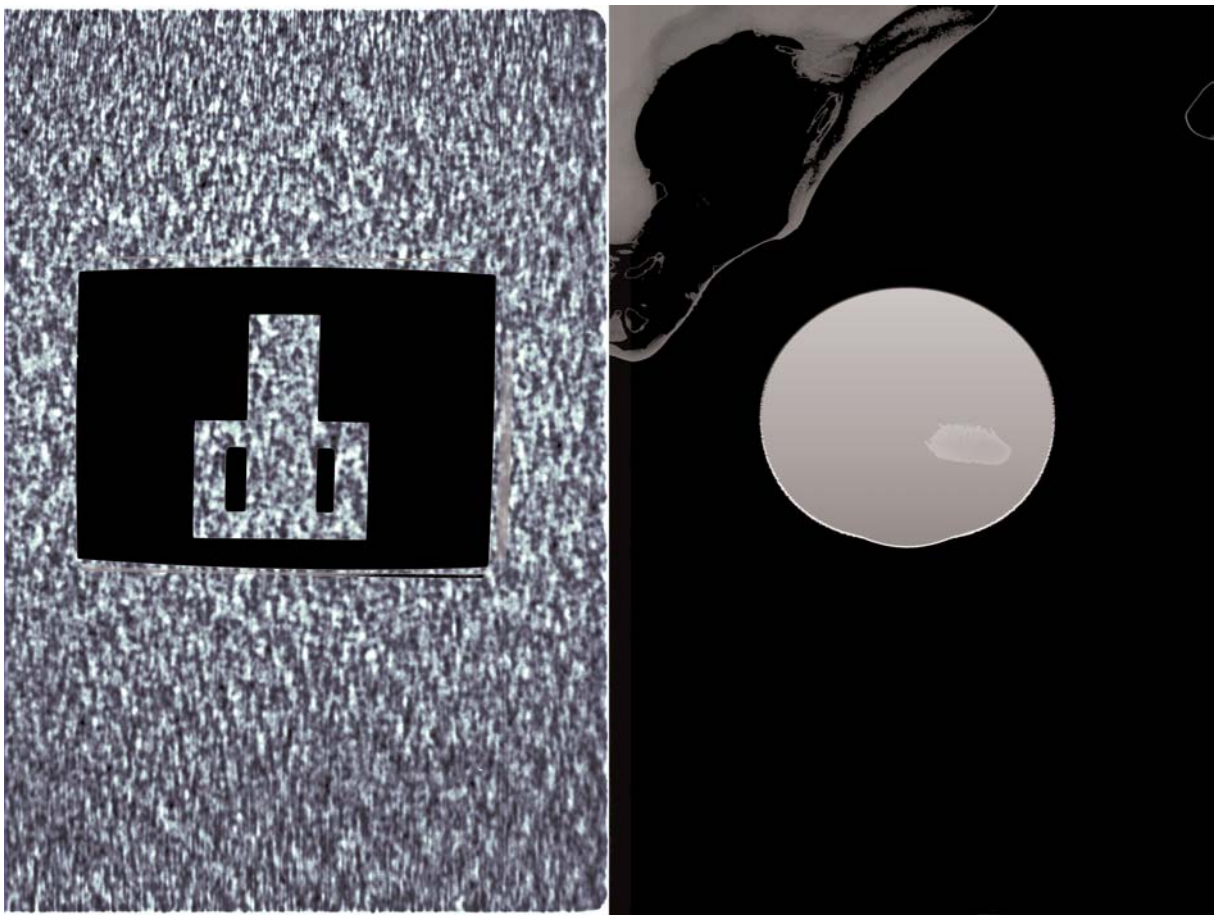
Captar la diferencia última de un sujeto es imposible; no sustraigas la última sustracción sería el mandato primordial de la diferencia; por supuesto que la diferencia de nuestro siglo no es ya una mera diferencia específica como la de Aristóteles, pero tampoco es personal. Si algo nos ha enseñado la filosofía francesa de la diferencia es que el hombre es un invento reciente de occidente, ¿un semblante o una máscara?, pero que, y esto es lo más grave, lo personal ha perdido todo su interés.

La forma de gozar, afirma Lacan, es individual, pero no personal: todos los voyeur gozan de la mirada, pero el contenido narrativo está ceñido a unos modelos, patrones adaptados por el sujeto, pero que se reducen a un modelo. Semblante no es máscara; la diferencia estriba en que el objeto a, semblante de ser, remite a una oquedad estructural, pérdida que se viste con este semblante producido por la educación sentimental; la máscara es un vacío que sólo remite a otro vacío, que a su vez remite a otro y otro, que se suceden sin límite. Para la postmodernidad no hay objeto perdido y en parte restituido: hay simulacro sin referente alguno.

La distinción es nítida: frente a discurso conversación, nomadismo frente a estructura, obstáculo frente a combinatoria de los elementos de un código. La postmodernidad poco tiene que ver con Lacan que aún hacer advenir al ser, al menos a su semblante, en la palabra.

9 La distinción entre semblanza de ser (semblante), simulacro e identidad personal es filosófica y refleja etapas sucesivas del pensamiento occidental; entre la metafísica clásica y la postmodernidad, el estructuralismo hace semblanza del ser que de sustantivarse sería un falso ser. Al respecto conviene leer la entrada SEMBLANZA del magnífico vocabulario de GÁRATE, I. y MARINAS, M.: *Lacan en castellano*, Quipú Ediciones, Madrid, 1966, pp. 147-153.

10 MARQUÉS RODILLA, C.: "El ruido mediático de una metáfora topológica" en *Intersubjetivo*, vol. 3, nº 2, Edit. Quipu (Instituto de Formación en Psicoterapia Psicoanalítica y Salud Mental, intersubjetivo@quipu-instituto.com), Enero de 2003.

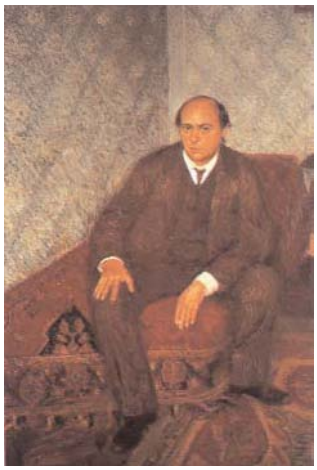


Luis Lamadrid: *Solaris*

Schönberg unplugged: la mujer en la espesura

JORGE CAMÓN PASCUAL

Es de noche. Una mujer espera en el bosque a su amado, con el que se ha citado. Lo espera, pero él no llega. Toda la atmósfera está cargada de ominosos presagios. La mujer comienza a recorrer el bosque en busca del amado. Su soliloquio nos va guiando, adentrándonos (¿perdiéndonos?) cada vez más en su espesura, hasta que, al final, encuentra al hombre tendido en el suelo, muerto.



Este es el argumento minimalista de *Die Erwartung*, el drama musical de Arnold Schönberg. La fuerza de esta obra radica sin duda en este minimalismo, en su extrema abstracción: apenas hay datos sobre los protagonistas y la tragedia de la muerte se nos presenta con la tremenda brutalidad de lo inexplicable. De algún modo, *Die Erwartung* es pura atmósfera, pura *Stimmung*, constituyendo un *crescendo* del malestar inicial de la mujer hasta la angustia insoportable. El conjunto configura una escena que visualmente evoca la pintura de Edvard Munch.

Schönberg es uno de los máximos representantes de la llamada cultura vienesa finisecular, aquella que fue testigo del nacimiento del psicoanálisis. En cierto modo, pues, todos somos "hijos" de aquella época, herederos de sus enigmas, de sus aporías y malestares, y del nuevo orden que prefigura.

La música dodecafónica surge como límite de las formas musicales tradicionales, cuyas constricciones expresivas empezaban a verse desbordadas por el nuevo *Zeitgeist*. Esta nueva música nace de un encuentro con el sufrimiento real, con el trauma, con la irrupción de lo inconsciente, hasta tal punto que Th. W. Adorno, en *Filosofía de la nueva música*, no duda en afirmar que *"las primeras obras atonales son protocolos en el sentido de los mismos protocolos oníricos del psicoanálisis"*[1]

1 ADORNO, TH. W.: *Filosofía de la nueva música*, Ed. Akal, Madrid, 2003. p. 43.

Más aún:

> *"Lo que la música radical conoce es el dolor no transfigurado del hombre. La impotencia de éste llega a tal punto, que ya no permite ni apariencia ni juego. Los conflictos instintivos sobre los que la génesis sexual de la música de Schönberg no deja ninguna duda (...). En la expresión de la angustia, como* presentimientos *(Vorgefühle), la música de la fase expresionista de Schönberg testimonia la impotencia"* (Ibíd.., p. 45)

A la heroína de *Erwartung* –continúa diciéndonos Adorno– *"se la entrega a la música por así decir como una paciente analítica"*. Es decir, que Adorno ya está vinculando la impotencia del hombre con la pregunta por el querer de la mujer (*Was will das Weib?*). El mismo psicoanálisis nace de la confrontación del hombre Freud con el goce de la histérica –o de "lo" histérico, pero indudablemente encarnado en las excepcionales mujeres que protagonizan sus primeros historiales clínicos. Este hecho induce en el psicoanálisis una asimetría esencial, puesto que se constituye en su origen como aquello que el hombre puede decir de la mujer (¡hasta a la libido se la va a suponer masculina!). Habrá que esperar a la enseñanza de Lacan, quien, con su concepto de goce arrojará una nueva luz sobre dicha asimetría.

Die Erwartung es una obra privilegiada, aparte de su contenido argumental. Schönberg, a la sazón casado con Mathilde Zemlinsky, había trabado amistad con el joven pintor Richard Gerstl, autor de un retrato del compositor que, a falta de medios económicos para adquirirlo, le había sido regalado por éste. El joven pintor se ganó la confianza de Schönberg, y entró rápidamente a formar parte de su círculo cultural de amistades. Pero durante las vacaciones estivales de la familia Schönberg en 1908 se desencadena el drama: Gerstl, que había sido invitado a disfrutar con ellos los días de asueto, se enamora perdidamente de Mathilde y vive con ella un apasionado idilio que es descubierto por el compositor. La situación es tan tensa, que el matrimonio se separa, y tan sólo gracias a la mediación de Anton Webern, discípulo y amigo de la familia, Mathilde vuelve al hogar arrepentida. Tras el drama se precipita la tragedia: el 4 de noviembre de ese mismo año, Gerstl se suicida, ahorcándose en su propio *atelier*. El mismo Schönberg tiene tentaciones suicidas y sólo su concentración artística le permite sobrevivir. *Die Erwartung* será compuesta durante el verano de 1909. Es indudable que la tragedia vivida por Schönberg gravita en *Die Erwartung*, no sólo en cuanto al tema de la obra, sino en la precipitación bajo la mano del compositor del naciente estilo atonal[2].

Por otro lado, el libreto de la obra había sido encargado por el propio

2 HENKE, Matthias: *Arnold Schönberg*, DTV, München, 2001. p. 59.

Schönberg a Marie Pappenheim, una joven estudiante de medicina y escritora, probablemente alumna de Freud en la universidad y casi con toda seguridad pariente de Berta, la famosa Anna O[3]. Aunque estas relaciones no han sido totalmente probadas por los documentos biográficos disponibles, toda la obra está preñada de sentido desde ellas.

3 CARPENTER, Alexander: "Schönberg's Erwartung and Freudian Case Histories: A Preliminary Investigation", en *Discourses in Music*, Volume 3, Number 2 (Winter 2001-2002).

Die Erwartung, pues, surge de la profunda experiencia de fracaso de un hombre en alcanzar a la mujer en su goce. De ahí la imagen del amado muerto, tal vez asesinado por haber amado a la Otra:

> *"Die fremde Frau wird mich fortjagen (...)*
> *Wo ist sie denn… Die Hexe, die Dirne… Die Frau mit den weiben Armen (…)"*
> (La mujer extraña me aleja (...) ¿Pero dónde está ella... la bruja, la puta... la mujer de blancos brazos?)

¿Quién es esa Otra mujer que nombra la heroína, como la rival que le ha arrebatado al hombre? En el caso de la elección de los tres cofrecillos, Freud ya inaugura esta reflexión, pues allí el hombre sucumbe frente a cierto goce de la mujer: su "elección forzosa" lo encamina directamente en brazos de la Muerte.

Pero tracemos un círculo más amplio antes de cercar el tema. En *La voz en la ópera*, Michel Poizat considera la historia de la ópera como una larga andadura de la palabra cantada (masculina) hacia el grito musical (de la mujer) y finalmente al grito puro[4], punto en que acaba por desgarrarse la envoltura musical que contenía la angustia, punto de vuelco del goce (de la voz) en el horror. En el caso de *Erwartung*, como obra de transición, aunque la palabra del hombre ya ha enmudecido (por su muerte), el soliloquio de la mujer no llega al grito puro; su habla se parece más a la de la histérica freudiana, interrumpida por afonías, lagunas del discurso, explosiones afectivas, incoherencia, etc.[5]

4 POIZAT, Michel: "La voz en la ópera", en ZAFIROPOULOS, M (ed.) *Aspectos del malestar en la cultura*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1989, p. 91.

5 CARPENTER: op. cit.

¿Cuál es entonces este goce femenino que vamos poco a poco, casi de forma (pretendidamente) atonal, cercando, vislumbrando? ¿Qué es este goce que nos enfrenta al *Urschrei*, al horror como impotencia, como fracaso final del hombre, y como ausencia última de la palabra portadora, sustentadora del orden simbólico? Veremos enseguida que el goce de la mujer es del orden del Ser. Pero para ello deberemos dar un salto a la filosofía y reunirnos posteriormente con el psicoanálisis.

En *El Tiempo y el Otro*, Emmanuel Levinas plantea, en correspondencia con el Sein/Dasein de Heidegger, una tensión entre *Existir* y *existente*, cuyo punto de articulación sería la *Geworfenheit* (la *Hilflosigkeit* freudia-

na). Este "ser-arrojado-a" la existencia (momento del trauma original) hace pensar a Levinas en la idea de que el existente apareciese en medio de una existencia que le precede, que es independiente, indiferente a él, y de la cual el existente no puede adueñarse, apropiarse a priori. Sería *"una noción de ser sin nada, que no deja aberturas, que no permite escapar"*[6] . A este ser absoluto, voraz, Levinas lo llama *Il y a* (el *Hay*), y dice aún más: *"la noción de ser irremediablemente y sin salida constituye el absurdo fundamental del ser. El ser es el mal, no porque sea finito, sino porque carece de límites"* (Ibíd.).

6 LEVINAS, E.: *El Tiempo y el Otro*, Paidós, Barcelona, 1993. p. 87.

Levinas atisba, pues, en el Ser la sede de la angustia, del mal radical. En ese *Hay* anónimo, impersonal, sin embargo, tiene lugar una hipóstasis, como un desgarro de esa infinitud: adviene, surge el "yo" (y con él la noción de presente) en su soledad radical, constitutiva. En esa soledad, el existente se liga a su existir en una tarea heroica: *"la soledad no es solamente desesperación y desamparo, sino también virilidad, orgullo y soberanía"* (Ibíd., p. 92).

Esta hipóstasis del existente, del sujeto, encierra una paradoja: la libertad de poder "escapar" de algún modo al *Hay* mediante el "yo" supone la condena simultánea del sujeto, pues quedará encadenado ya a ese yo con el que nunca acaba de coincidir, ese *Doppelgänger*, su identidad aporética de la que tendrá que hacerse cargo por el resto de su vida. Este existente, sin embargo, se define como masculino, viril, soberano. Es decir, que en las fórmulas de la sexuación implícitas en Levinas, el existente, el sujeto, se encontraría situado del "lado hombre".

El límite a la tarea heroica del existente radica en el sufrimiento físico, en tanto ausencia de todo refugio -*"es el hecho de estar expuesto directamente al ser (...) supone el hecho de estar acorralado por la vida y por el ser* (Ibíd.., p. 109)[7]. Límite del dolor y, finalmente de la muerte, que para Levinas *"marca el fin de la virilidad y del heroísmo del sujeto"* (p. 113), pues la muerte anuncia una realidad contra la que nada podemos, su inminencia marca un momento a partir del cual *"ya no podemos poder"* (p. 115). Vemos ya en esta temática una continuidad que nos permite atar los primeros cabos: impotencia frente a la muerte o al dolor (como negro heraldo de ésta), que ya había localizado Adorno en la angustia sexual de la obra de Schönberg; ser-para-la-muerte levinasiano que evoca al hombre en su elección de los tres cofrecillos; virilidad cuya tarea es apropiarse heroicamente de la propia existencia para, finalmente, acabar sucumbiendo al Ser, al *Hay* omnívoro que lo ha precedido y que le sobrevivirá.

7 Lacan también hace una referencia al dolor como límite en que el sujeto ya no tiene posibilidad de moverse. Cfr. *Seminario VII. La Ética del psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1988. p. 76.

Porque, siempre según Levinas, lo Otro que en la muerte se anuncia

se impone al sujeto como un poder abrumador, *"no ya desconocido, sino incognoscible, refractario a toda luz"* y la relación que se da respecto a él es una relación con el Misterio (p. 116).

A partir de esta confrontación (traumática, podríamos decir) con lo Otro, se dispara en el texto de Levinas un verdadero *punto de ignición*, puesto que va a utilizar como paradigma de relación con ese Otro la relación erótica. Levinas nos va a revelar su concepción de la mujer en páginas que merece la pena leer (y que aquí debemos "mutilar" en aras de la concisión), siguiendo el rastro de este *punto de ignición*: ella es lo absolutamente otro, el elemento que marca el *hecho* mismo de la diferencia sexual. Ella es la diferencia misma en tanto que *otro* de la relación... Y por ende, su modo de ser sólo puede consistir en retirarse al misterio, hurtarse a la luz, habitar lo incognoscible, en un movimiento contrario al de la conciencia que, sin embargo, Levinas no se atreve a llamar inconsciente.

Quizá sin darse cuenta de ello, Levinas está situando esa *Otredad* del lado del Ser, del Hay, está encerrando a la mujer en el Ser o, cuando menos, haciéndola portadora, representante del mismo. Quizá al respecto deberíamos considerar entre paréntesis el hecho de que a partir de esta obra, Levinas va derivando hacia una asunción progresiva de su judaísmo, dentro del cual la mujer será caracterizada desde una creciente misoginia.

A partir de su concepción del Otro podemos trazar un *Lacan con Levinas*, pues es asombroso el paralelismo entre el seminario *Aún*, centrado en el desentrañamiento del Goce de la mujer, y el discurso levinasiano: *"El Otro, en mi lenguaje, no puede ser entonces sino el Otro sexo"*, sentencia Lacan[8]. ¿Y no sustenta acaso Lacan ese Goce-Otro en la cuestión del ser? Sólo emplearemos citas a modo de ejemplo, pues son ya de por sí evidentes: *"El pensamiento es goce. Lo que aporta el discurso analítico ya esbozado en la filosofía del ser, es lo siguiente: hay goce del ser"* (p. 86). *"Lo propio del dicho es el ser. Pero lo propio del decir es existir respecto a cualquier dicho que sea"* (p. 124). *"El Goce-Otro es del orden de lo infinito"* (Ibíd.) Es más: cuando Lacan arriesga la idea de que la faz del Otro, la faz de Dios, sería el soporte del goce femenino (p. 93), ¿no nos encontramos frente a la idea de la insondabilidad del Rostro del Otro que inunda las páginas de *Totalidad* e *Infinito*? ¿No es el rostro la *Gestalt* a la que primero responde el tropismo afectivo del neonato, configurando así la más arcaica experiencia de lo *heimlich/unheimlich*, según ese rostro sea familiar o no? Aquí entramos en la tercera figura descrita por Freud en la elección de los tres cofrecillos: teníamos la Amante, la Muerte, nos quedaba la Madre.

8 LACAN, J.: *Seminario XX: Aún*. Paidós, Buenos Aires, 1981. p. 52.

La heroína de *Die Erwartung* se adentra en un bosque buscando a su amado. El bosque ha proporcionado desde siempre algunos de los símbolos más permanentes del ser humano, asociado a los primeros terrores, animales salvajes, espíritus y seres sobrenaturales, ciénagas, cuevas... Parece haber una tríada fundamental compuesta por el bosque, la noche y el estar perdido (o haber sido abandonado) que marca el imaginario humano y que no sólo ha alimentado los relatos mitológicos y los cuentos infantiles tradicionales, sino también la filosofía; lo veremos enseguida.

El mismo Schönberg, en una carta escrita el 14 de abril de 1930, nos revela lo siguiente: *"es necesario que se vea a la mujer siempre* en el bosque*, ¡para que se pueda ver que ella tiene miedo de él! Así toda la pieza puede ser comprendida como si fuera una pesadilla. Para ello, el bosque tiene que ser* real*, y no un* simple *bosque (...)"*[9]

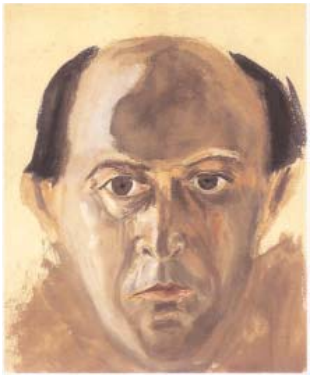
9 HENKE: op. cit., p. 61.

Enigmática observación la de Schönberg, un bosque *real*, *wirklich*, dice él. Esta es la situación, pues, buscada por él en su representación fantasmática: una mujer atrapada en un bosque del que tiene miedo, un bosque que nos evoca algo de lo Real, un bosque en el que va a hallar a su amado muerto. ¿No es el bosque ella misma? ¿O *algo* que habita en ella? ¿No estamos hablando aquí de la Cosa?

Cuando en su *Seminario VII* Lacan aborda la cuestión de la Cosa, nos advierte que ese *Ding* no está aún plenamente dilucidado, aun cuando se sirva de él para articular su enseñanza (op. cit. p. 129). Creemos, con el propio Lacan, que aún no ha sido del todo desentrañado su sentido, aunque sí debemos admitir que su articulación estableció los caminos por los que debe proseguir la reflexión. En primer lugar, Lacan contrapone, en un ejercicio discutible de etimología, *Sache* y *Ding*, y nos advierte que, mientras *Sache* se refiere al dominio de lo ente, *Ding* opera en el lugar del Ser (op. cit. pp. 58ss). Además, Lacan, y con esto empezamos a cerrar el círculo de nuestras reflexiones, no duda en inscribir *das Ding* en el registro de lo materno, él habla de la *cosa materna* o, con más precisión, de *"la madre, en tanto que ocupa el lugar de esa cosa, de* das Ding*"* (p. 84). La Cosa *qua* el objeto perdido cuya búsqueda activa el circuito del deseo en su infinita espiral de objetos parciales, a través de un eterno *Wiederzufinden* (p. 74), y la función del principio del placer, paradójicamente, no va a ser permitirnos el máximo posible de disfrute, sino evitar el exceso de placer, ese contacto con el Goce Absoluto, con lo Numinoso, un encuentro definitivo (y letal) con la Cosa. Y de ahí, en fin, que *das Ding* se constituya como *causa* del deseo de incesto, que sería el incesto fundamental madre-hijo (p. 84-85). Incesto que no tiene que ver en origen con deseos

sexuales genitales del hijo hacia la madre, sino con algo mucho más fundamental, con un retorno absoluto a la Madre. A estas alturas no creo que con ello nos tache nadie de criptoferenczianos: incluso el mismo Lacan admite que gracias a Melanie Klein podemos concebir la Cosa en cierto modo como el *cuerpo mítico de la madre*, articulación que es heredera del *Thalassa* de Ferenczi.

Esto es esencial, porque Lacan va a articular en este punto la cuestión ética y la relación del Goce con la Ley tal y como se deriva de la experiencia del psicoanálisis: en tanto Objeto total, completo, pero imposible, perdido para siempre, *das Ding* va a operar como el Supremo Bien, *das Gute*, inalcanzable, sí, pero siempre horizonte final de nuestras expectativas, de nuestras conductas, de nuestros valores (p. 88). Y en tanto Supremo Bien, fuente de Goce Absoluto, la Cosa se constituye como la Ley más arcana (ese Superyó materno originario que Lacan hereda también de Melanie Klein), una Ley caprichosa, numinosa, terrible, como la Naturaleza, fuente de vida y de muerte a un tiempo... y es aquí donde ese Gute es, a nivel del inconsciente, al mismo tiempo, el Supremo Mal, el objeto malo kleiniano (p. 91)... Nos encontramos de nuevo con la idea levinasiana de que el Ser es el mal. Aquella que me ha dado el *ser*[10], es la que me amenaza con no dejarme salir. Todas las arquitecturas oníricas de Kafka tienen de fondo esta imposibilidad de escapar. Y también el bosque de Schönberg.



Pues la escritura atonal (dodecafónica), así como la andadura cabalística levinasiana (y aún en mayor medida la escritura derrideana, que prosigue allí donde Levinas, horrorizado, se detiene), incluso el psicoanálisis mismo, tal vez no sean sino intentos de escritura de aquello que *no cesa de no escribirse*. El mismo Freud tiene su punto de retroceso: su último Moisés testimonia la necesidad urgente de una Ley que haga frente a lo que nos inunda por todas partes, transmitida por un caudillo erecto, pétreo (tal el anterior Moisés, el de Miguel Ángel). Sus Diez Mandamientos están destinados a evitar, a prohibir precisamente aquello que no se expresa en ninguno de ellos: el incesto, goce de la Cosa (Lacan, Ibíd. p. 86). El Moisés de Schönberg, en su trágica confrontación con su hermano Aaron, testimonia los límites de esa Ley masculina: no se puede alcanzar la Cosa, es más, no se debe intentar alcanzarla... paradoja última del sujeto, para el cual, no hay Goce sin Ley, ni Ley sin Goce; no hay Trama sin Fondo ni Fondo sin Trama.

En *El final de la filosofía y la tarea del pensar*, Heidegger se golpea una y otra vez con este límite, y se pregunta qué nueva tarea del pensar hemos de acoger tras la constatación de que hasta ahora *"la Filosofía no ha estado*

10 El Ser se da (Es gibt), insistirá Heidegger a lo largo de su enseñanza, lo cual completa y corrige a la vez el Hay levinasiano.

a la altura de la <cosa> del pensamiento, habiéndose convertido, por consiguiente, en una historia de la mera caída"[11], pues de lo que se trata es de preguntar *"qué es lo que queda por pensar en la llamada <a la cosa misma>"* (Ibíd., p. 85). Y es en esa espesura del Bosque, de la Cosa, donde Heidegger atisba una *Lichtung*, un claro. *Lichtung* que no tiene que ver con luz (la Luz de la Razón), sino con un aligerar, un abrir, un aclarar (Licht-Leicht, contrario de *Dickung*, espesura) (cfr., p. 86). Una *Lichtung* que es reunión de presencia y ausencia, pues la Cosa misma está fundamentalmente velada, oculta[12]: es una *"Lichtung de la presencia que se oculta, del refugio que se oculta"* (Heidegger, Ibíd., p. 91). No hay otro modo de aparición de *das Ding*, no puede presentarse directamente, debe estar velada.

11 HEIDEGGER, M: "El final de la filosofía y la tarea del pensar", en: *Tiempo y Ser*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 81.

12 Cfr. LACAN, *Sem. VII*, op. cit., p. 146.

El texto de Heidegger acaba con una pregunta programática: *"Pero, ¿de dónde y cómo hay Lichtung?, ¿qué habla en el <hay>?"* (p. 93). A esta pregunta, intentará responder en un trabajo de 1955, *En torno a la cuestión del Ser*[13], escrito como respuesta a Jünger y su *Uber die Linie*, reflexión en torno al nihilismo. En este texto, Heidegger se pregunta sobre la relación entre la esencia del ser y la esencia del hombre. Y se ve forzado a tachar el Ser, lo escribe así: ~~Ser~~. Al igual que Lacan, cuando escribe ~~La~~Mujer. Creo que hay un paralelismo demasiado fuerte como para dejarlo pasar por alto. No es este el lugar para ello, debido a las limitaciones de espacio de este artículo, pero habremos de retomarlo con posterioridad. Nos hacemos eco de la propuesta de Heidegger, quien ve necesaria una *topografía del nihilismo*, pero que debe ser antes dilucidada por una *topología*[14], que quizá pueda ser elaborada a partir de coordenadas psicoanalíticas.

13 Su edición más actualizada se encuentra en HEIDEGGER, M.: *Hitos*, Alianza Ed., Madrid, 2000.

En fin. Este recorrido por la filosofía y el psicoanálisis, en el intento de alumbrar algunas claves de *Die Erwartung*, nos han llevado a vislumbrar una mujer en cierto modo "prisionera" de la Cosa, al modo como el hombre tampoco puede escapar del Falo. Mientras el hombre se ve forzado a ex-sistir, la mujer, en cambio, no puede ex-sistir, porque algo en ella es. Por eso ella pide al hombre que la haga existir; su Goce no-todo fálico está en tensión con esa huida del ser (en el lugar de la falta). Así, *Die Erwartung* finaliza con estas palabras de mujer:

14 Ibíd.., p. 334.

> *"Was soll ich allein hier tun?... In diesem endlosen Leben… in diesem Traum ohne Grenzen und Farben… denn meine Grenzen war der Ort, an dem Du warst… und alle Farben der Welt brachen aus deinen Augen… Das Licht wird für alle kommen…aber ich allein in meiner Nacht?…"*
>
> (¿Que debo hacer aquí sola?... En esta vida infinita... en este sueño sin fronteras ni colores... pues mis fronteras estaban allí donde tú permanecías... y todos los colores del mundo venían por tus ojos... La luz despunta para todos... ¿y para mí, sola, en mi noche?)

Mystic Box
A propósito de *Million Dollar Baby*

Ana Paula Ruiz Jiménez

El Boxeo

Casi todos los deportes construyen relatos para sus practicantes y para los espectadores. Como cualquier relato, cada competición, aunque sujeta a las mismas reglas, teje historias distintas, que trazan el recorrido hasta el resultado final: clasificarse, rendirse, ganar, perder. El espectáculo deportivo, al igual que el cinematográfico, es uno de los pocos que aún merecen la pena.

El boxeo es uno de los deportes más controvertidos, porque es el que más radicalmente visibiliza la violencia humana, ese fondo oscuro que nos habita. Aunque ya se sabía de su práctica en la antigua Grecia Olímpica, su tradición más cercana en la vida y en el cine lo sitúa en los bajos fondos, entre la mafia y la miseria, con grandes historias personales de superación y grandes declives. Siempre con esa espesa sensación que, entre golpe y golpe, deja la íntima proximidad de la violencia semidesnuda del cuerpo a cuerpo. Y eso produce un cierto goce. Que es además tan radical como la lógica del combate: dar o recibir, sin más posibilidad que ganar o perder. Es la lógica del todo o nada.

A la gente le encanta la violencia, cuando hay un accidente reducen la velocidad para ver si hay muertos. Son los que dicen ser amantes del boxeo. No tienen ni idea de lo que es. El boxeo es cuestión de respeto, de ganarte el tuyo y quitárselo al contrario.

El boxeo es un espectáculo donde es posible cierta ritualización de la violencia humana. Sobre un espacio limitado, el cuadrilátero, y un tiempo pautado, los asaltos, están dos cuerpos que se golpean y se hieren. En él se irá tejiendo un relato que acabará para el ganador con una bolsa y un título. Título que contenga lo esencial de ese trayecto, que le ponga sentido. Vale decir que contenga una palabra que le nomine.

Durante el combate, el problema para un púgil es cierta disociación entre su cuerpo y su conciencia. Saber si va ganando o perdiendo, si puede resistir buscando la oportunidad de ese golpe certero o seguir

soportando para esperarlo y acabar. La conciencia de ese límite cuando el cuerpo está ya muy castigado, no debe ser muy clara; por eso en el descanso de cada asalto, cuando cesan el griterío y los golpes, en la esquina del cuadrilátero le esperan las palabras del entrenador. Nadie mejor que él conoce a su púgil. Y solo él, situado en esa tercera distancia de su esquina sigue el relato de la pelea.

- ¡¿Qúe hacemos, qué hago?!
- Deja que te pegue.

El entrenador calibra todas las posibilidades, planifica el próximo trayecto, con sus palabras anima o en el límite contrario arroja la toalla. El buen entrenador es un maestro, tutela antes, durante y después de la pelea. Y de él depende, en buena parte, la dignidad de su pupilo, gane o pierda.

F1

Pero para que haya tiempo de buscar el golpe certero, hace falta parchear las heridas, vale decir que en el límite de lo real (de la desaparición misma del propio púgil) quien posibilita eso es la pericia del arreglacortes.

Solo conozco un hombre con quien no querría pelear. Cuando le conocí ya era el mejor arreglacortes del mundillo. Empezó a hacer de entrenador y manager en los años 60, pero nunca perdió su don.

Así, en off, como potenciando su carácter legendario y magistral, es presentado *Frankie Duun* (Clint Eastwood). Primero como experto manejador de heridas y coagulantes, y segundo, apasionado él mismo en la pelea, mandando -en cámara lenta- anticipando la recepción del golpe del rival. Ese golpe de gracia que quizá pudiera noquear a su pupilo, pero que finalmente logra introducir el coagulante hasta el fondo de la herida a su boxeador. Hay tiempo aún para ganar el combate.

Casi como desde el fondo negro informe de la herida emerge *Maggie* (Hilary Swank). Pero antes de verla en pantalla, la presentimos como imantada, absorbida por el fragor del estadio en el breve túnel por el que se accede (enfatizado por un travelling en plano subjetivo directo). Su aparición desde la penumbra del pasadizo (en breve zoom, duplicando el anterior "efecto imán") se realiza por la puerta abierta de la salida del recinto (F1). Así es como el film anticipa el carácter abocado de Maggie, como única salida. Algo interior, muy suyo, quiere escribirse en la lona, y para ello necesita al mejor maestro.

Y es que este film de género va a estar declinado en voz pasiva. Vamos a saber más que de golpes que hieren, de heridas que golpean desde lo más profundo del ser, allí donde no llegan los coagulantes.

A Frankie le gustaba decir que el boxeo es un acto antinatural. En el boxeo todo va al revés, a veces la mejor

manera de dar un puñetazo es retrocediendo. Pero ha retrocedido demasiado y se ha acabado el combate. (F2)

Pero el experto y solitario Frankie en otro cuadrilátero, el de la cama de su dormitorio, en el lugar más interior de su casa, donde se señala su herida más profunda, su pasión, su padecimiento, invoca a Dios su enmienda.

Los dos templos

Y también en la iglesia.

En las dos inmediatas secuencias, el film nos va a ofrecer dos planos de factura enunciativa que nos muestran dos lugares bien diferentes, pero con cierta equivalencia compositiva: La iglesia de San Marcos (F3) y el *Hit Pit Gym* (F4) (traducido como el Pozo del puñetazo).

Al interior del gimnasio se nos introduce con una vigorosa panorámica hasta verlo en plena actividad. Allí es donde tratan de dar sentido a su existencia una representación de los outsiders que lo habitan: *Peligro* (Jay Baruchel), un púgil *solo corazón* al que nuestro ya identificado narrador-personaje, *Scrap* (Morgan Freeman), profetiza que le esperará una paliza; *Shawrelle Berri* (Anthony Mackie) un boxeador con cualidades, pero sin cerebro. En el *Hit Pit* se trabaja para domesticar la violencia que sin duda acabaría con estas "ovejas descarriadas" en cualquier callejón de la ciudad. *El pozo del puñetazo* es un templo donde se domestica la violencia.

De la iglesia veremos salir siempre a Frankie, en tres escenas, que marcan la evolución del personaje y del film (habrá una última, esta ya sí dramática, del interior); la primera muestra un irónico diálogo de corte cómico en el que éste crispa al sacerdote por confundir el misterio de la Santísima Trinidad con el *muesli*; la segunda, más breve, Frankie vuelve a tratar de desconcertar al cura interrogándole sobre la inmaculada concepción; y en la tercera un Frankie más circunspecto ya no provoca al sacerdote; será éste quien pregunte si ha escrito a su hija.

F2

F3

F4

No es baladí, aunque la comicidad de las escenas le quiten hierro, que los interrogantes que Frankie plantea sean dos dogmas esenciales de la iglesia católica, misterios, palabras, que no acierta a entender -¡un creyente como él que diariamente -lo sabremos más tarde- acude allí desde hace 23 años!- pero que sitúan muy exactamente su secreta tragedia, su fallo en la Palabra. Porque el primero, el de la Santísima Trinidad, es para la mitología cristiana, el acto de radical enunciación que reactualiza la transmisión simbólica que va del Padre, el Verbo, al Hijo, que se afirma hijo de la Palabra, de Dios, y por tanto todos, si sostenemos ese acto de radical enunciación, nos hacemos hijos de Dios. Y el segundo, la Inmaculada Concepción, es el de la materialización misma de la Palabra. Señala entonces la incapacidad de aprehender la concepción misma

de la palabra. Es decir, cierto fallo en su trayecto como padre y esposo.

Fallo que se traduce en una gran culpa; cierta conciencia de ese no haber estado a la altura, lo ha tenido estancado en el tiempo; tiempo que se pauta entre la misa diaria y las cartas devueltas sin respuesta. Palabras que no llegan. Así es que Frankie es un alma en pena y las únicas palabras en las que parece obtener cierto sentido son en esas en gaélico-irlandés de la poesía de W. B. Yeats. Algo que funciona como una especie de idiolecto ensimismado, como palabras solo para él.

Pero las almas heridas se reconocen, ya lo hemos apuntado con la entrada de Maggie. Ella es el producto de 31 años sin poder ser, sin ser nominada por nadie, su única pasión es boxear; conseguir escribirse, aunque sea a golpes en la blanca lona de un cuadrilátero; y allí poder conseguir su título, un nombre, que de sentido a su existencia.

F5

F6

Ambos, Maggie y Frankie tienen cierta conciencia de estar fuera de tiempo; él anclado en un pasado culpable que pudo haber sido y no fue; y ella sin ni siquiera eso, abocada sólo a un futuro potencial. Y de ese cruce nace un pacto (F5), precario y extremo, porque en él reside en buena parte la salvación de ambos, su primera y su última posibilidad respectivamente. Precario, porque Frankie está en su declive como manager, ha demorado demasiado el título para su único pupilo –Willie el ganso-, y trata de prevenir cualquier otro fracaso: (*Yo te lo enseñaré todo y tú te irás por ahí a ganar un millón de dólares*).

Y en el empeño se emplean a fondo con horas interminables de entrenamiento. Sobre todo Maggie, para quien el tiempo es sólo prisa y esfuerzo. Arrancando de Frankie, trabajosamente, las capas de su prevención-protección, (la regla es *protegerse en todo momento*) dejando que se escapen pequeñas palabras, pequeñas promesas: (Así en el primer combate –amañado- afirma al árbitro: *Es mi boxeadora*, y a ella: *¿vas a abandonarme? Él nunca*).

Y de ellas una carrera frenética de combates que acaban con KO antes del primer asalto, sin respiro. Incluso con la nariz rota, en su primer "bautismo de sangre", traspasando toda prevención, al límite de lo real, corriendo un gran riesgo: *tienes 20 segundos antes de que se convierta en un geiser y salpique a la primera fila. ¡20 segundos es todo el tiempo que tienes!*

Es allí, traspasado ese límite, cuando sin respiro Maggie ha vuelto a ganar, y cuando Frankie pronuncia su palabra más intima: *Mo cuislhe*, aquella que parece fundar un vínculo. Una posibilidad de nombrarla a ella. ¿Cómo qué?

El combate por el título

- M: Ese hombre dice que me quiere,
- F: No será el primero que te lo diga

- M: El primero desde mi papá. ¿Se querrá casar conmigo?

- F: Si ganas lo haré yo; mira, tengo un regalo para ti. (El albornoz con el nombre *mo cuislhe* bordado en la espalda)

- M: Creo que te han dado la de otra.

- F: No, no, es ésta.

- M: ¿qué significa?

- F: No sé, es algo en gaélico.

- M: ¡Es preciosa!

- F: Si, es seda de verdad.

Y esa noche consigue el título, azuzándola, apelando a su impulso más primario: *vas perdiendo porque ella es más joven y con más experiencia, ¿Qué piensas hacer al respecto?* Pues salir como una fiera y abatirla sin demora. Y así todos corean su gaélico nombre, ese nombre con que él la ha bautizado sólo para él y para el público que lo jalea, aquellos que pueden hacerle ganar un millón de dólares. Pero que impide que ella acoja, que sepa su secreto significado; que la nombre más allá del cuadrilátero; solo es allí, cuando derrumba a sus rivales, sin respeto. Su nombre no promete aún nada más, fuera de la extrema dureza de la violencia. Y no los vincula, no los liga, porque no hay corte, ya no son dos, se han fundido en un solo espíritu intrépido, temerario. Y así lo acusa el texto cuando los vemos fundidos en abrazo recorriéndolos la cámara en panorámica circular, ensimismados. (F6)

El tiempo y las palabras

Y si no hay palabras que prometan un futuro más allá de allí, no hay salida (F7). Están abocados a la lógica vertiginosa del todo o nada, del solo ganar para ser. Y tarde o temprano toca perder. Solo que aquí la pérdida es total. Maggie cumple su destino asfixiante. Sin respiro de verdad. Y entonces solo el pasado se reactualiza, -la basura familiar de la que procede Maggie y el espeso sabor del fracaso y de la culpa para Frankie, sin palabras de perdón, que no llegan ni de de Dios, ni de su hija.

Se cumple el destino paterno para Maggie: *cuando nací solo pesaba un kilo y cuarenta gramos, papá decía que luché para entrar en este mundo y que lucharía para salir de él. Es lo que quiero hacer, Frankie y conseguirlo sin pelear contigo*. Así reclama de él un último acto posible, y aún así habrá de clamarlo sin habla, sin lengua. Un acto por fin para Frankie, uno que arriesgue, que implique todo su ser, de imposible *parcheo*, extremo porque ya no hay futuro. Y el único posible que pueda sostener con respeto y piedad, ahora sí, la derrota. Solo hay tiempo, a destiempo para nombrarla y darle ahora el significado a ese *maldito* nombre: *Mo Cuislhe*, pronunciado solo para ella en el único acto de amor posible, viajando desde un pasado mítico, la céltica irlanda, suspendido, pero que ha sido capaz de modularse en poesía[1] para desear y prometer(se) al menos un descanso en paz.

La potencia de toda esta tragedia ha hecho pasar desapercibido a Scrap, (su nombre se traduce del

F7

1 El Poema que recita Frankie en el hospital es la primera estrofa del poema de W. B. Yeats, titulado *El lago de la Isla de Innisfree*.

Me levantaré y me pondré en marcha, y a Innisfree iré,
y una choza haré allí, de arcilla y espinos:
nueve surcos de habas tendré allí, un panal para la miel,
y viviré solo en el arrullo de los zumbidos.
Y tendré algo de paz allí, porque la paz viene goteando con calma,
goteando desde los velos de la mañana hasta allí donde canta el grillo;

No pierda el lector de vista las resonancias fordianas de *El hombre tranquilo* (John Ford 1956), donde un boxeador, también derrotado, vuelve al pueblo irlandés de Innisfree, de donde es oriundo. La diferencia sustancial con aquel film es que allí, sí pudo construirse con palabras un acto heroico posible. Recordar también la pervivencia que de todo aquello quedaba en el pueblo donde se rodó la primera, en la obra (*Innisfree*, 1992) de otro cineasta más cercano, José Luis Guerín.

inglés como deshecho, chatarra) el profético narrador episódico de este film, que como San Marcos, ha sido testigo y profeta. Sólo al final sabremos que esas palabras en off que se han ido trenzando en el film, quedan cristalizadas en una carta a la hija de Frankie, cuyos primeros lectores hemos sido nosotros. Memorable acto de anudamiento que intenta reconstruir la mítica remendada del padre para que perviva, para que ella sepa que él supo de esa verdad marcada con el agridulce sabor del auténtico *pastel de limón*.

Scrap es asimismo el personaje verdaderamente heroico de este film, el auténtico *Pastor del Hit Pit Gym*. El ha hecho del *Pozo* un hogar acogedor, capaz de albergar a quien a priori no tiene ninguna posibilidad de ganar. Pero el que con su verdadero tercer punto de vista orienta y tutela. Está fuera del cuadrilátero, por lo tanto fuera de la lógica del todo o nada, del ganar o perder. Pero con la serena sabiduría del que permanece y observa. Y llegada la ocasión, llegar justo al momento justo y jugársela -¡por fin un acto a tiempo en este film!-, ganando así en esa anónima e íntima pelea su demorado combate 110. La verdadera nominación que certifica con su acto la resurrección del perdedor, haciendo de las heridas de éste palabras: *He estado pensando en lo que me dijo señor Scrap: cualquiera puede perder una vez*, que prometan un futuro posible, mejor, más digno. Haciendo entonces de *Peligro*, Milagro.

A modo de coda

Million Dollar Baby está basada en una serie de relatos publicados en España con el mismo título (ediciones B, 2005) con el sobrenombre de F. X. Toole. Su autor, hijo de humildes irlandeses emigrados a EEUU, trabajó en su juventud de limpiabotas, camarero, camionero y limpiador de letrinas. Inspirado por la lectura de *Muerte en la tarde* (Ernest Hemingway, 1932) se fue a México para entrar en una escuela de tauromaquia; tras una brevísima carrera como matador de toros, regresa a Los Ángeles, donde frecuenta los gimnasios. Es entonces cuando comienza a entrenar y a trabajar en torno al boxeo, con cuarenta y tantos años; trabajó de segundo en el rincón y arreglacortes. Como escritor, publicó su primer relato, *The Monkey Look*, en una revista literaria cuando tenía 69 años, esto le posibilita encontrar agente literario y publicar al año siguiente varios relatos en una colección sobre boxeo profesional. Su verdadero nombre es Jerry Boyrd, se puso F.X. Toole por San Francisco Xavier y Peter O´toole. Murió en 2002. Había nacido en 1930, el mismo año que Clint Eastwood, que también es de ascendencia irlandesa.

Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico

BEGOÑA SILES OJEDA

Prósper, Ribes, Josep, (2004): *Elementos Constitutivos del Relato Cinematográfico*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

"Leed, pues, ese verso", concedió el Rey. El Conejo Blanco se caló las gafas: "¿por dónde place a Vuestra Majestad que empiece?", preguntó. "Comenzad por el principio", indicó gravemente el Rey, "y continuad hasta llegar al fin; entonces, parad" (*Alicia en el País de las Maravillas*).

En este diálogo mantenido entre El Rey y el Conejo Blanco, del cuento de Lewiss Carroll, están inscritos tres de los elementos esenciales de toda estructura narrativa.

Todo relato, más allá de los múltiples modos y géneros narrativos tiene una unidad mínima funcional común compuesta por tres elementos imprescindibles: personaje, suceso y tiempo. Y, aunque la cuestión de qué constituye un relato ha sido considerada por numerosos teóricos desde los diferentes métodos de la semiótica narrativa, existe un cierto consenso para definir el relato con la confluencia de estos tres aspectos.

La definición de RELATO con la que inicia Josep Prósper Ribes su último libro, *Elementos constitutivos del relato cinematográfico*, sintetiza el trabajo de muchos escritores de semiótica del relato: *"Todo relato, independientemente de su naturaleza, supone la exposición de sucesos y acontecimientos que se desarrollan en un tiempo y espacio determinados y que experimentan unos existentes. Por lo tanto, todo relato es una narración. La narración implica una referencia a cualquier tipo de sucesos, ya sean ficticios o reales, ejecutados y/o soportados por personajes en un tiempo y espacio dados".*

Elementos constitutivos del relato cinematográfico estudia las estructuras del relato. Análisis del relato, no de todo relato, sino del cinematográfico, tal y como enuncia claramente el título.

Los teóricos narratológicos indican que existen dos metodologías de estudio del relato: la narratología temática o de contenido y la narratología modal o de la expresión. El primer modelo analiza el esquema de la historia y estructura de la trama, las esferas de acción dirigidas por los diferentes personajes, el modo en el que la información narrativa es controlada y analizada mediante el punto de vista, y la relación del narrador con los habitantes y los hechos del mundo de la historia. En realidad, ésta es la visión canónica del estudio del relato, ya que se ocupa de las características estructu-

rales que todas las formas narrativas tienen en común sin importar el medio donde se expresan. En cambio, el segundo método, la narratología modal, además de tener en cuenta las características estructurales, y de profundizar especialmente en las categorías del tiempo, modo y voz que conforman todo relato, analiza cómo el modo de expresión donde el relato se materializa –audiovisual, pictórico, literario…– influye en la configuración de éste.

Por lo tanto, el título del libro de Prósper no sólo nombra la obra, sino que nos informa del modelo de análisis que predomina en su obra: la narratología modal.

Elementos constitutivos del relato cinematográfico es un libro que indaga, a través de los cuatro capítulos que lo componen, en los conceptos principales de la teoría narratológica: relato, historia, diégesis, discurso, personajes, narrador, narratario, tiempo, suspense y punto de vista…

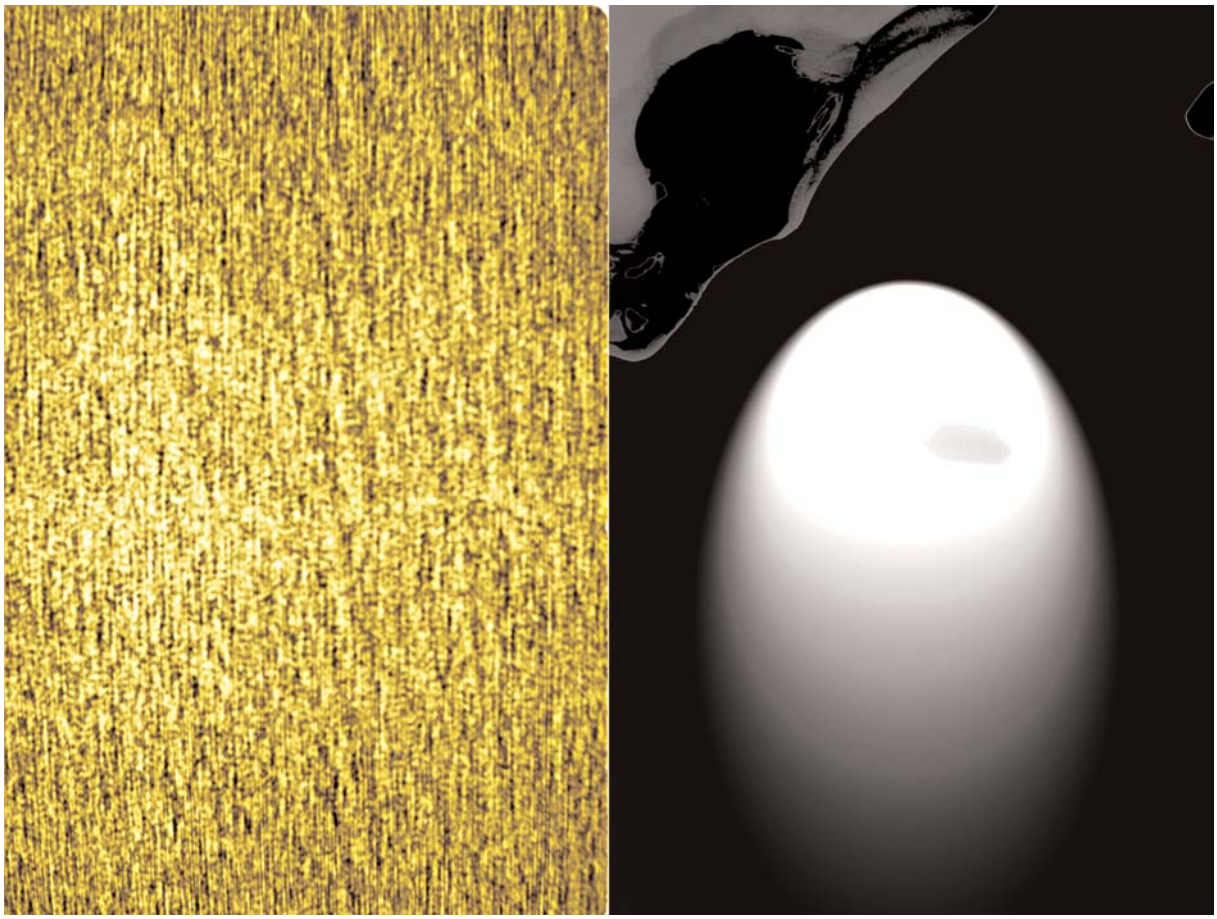
Y para llevar a cabo ese trabajo de indagación sobre el relato cinematográfico, el autor, por una parte, explica las teorías de algunos de los autores más significativos de la teoría narratológica, tales como Genette, Chatman, Bordwell, Bel, Gaudreault, Jost, entre otros; y , por otra parte, expone los estudios de autores tales como Burch, Mitry, Martin, Truffaut…que han profundizado en el hecho fílmico desde la historia y la teoría cinematográfica; y, por último, también apoya su análisis del relato fílmico en las ideas de autores como Reisz, Chion, Seger, Feldman… que piensan el cine desde el hecho cinematográfico.

Podríamos decir que el libro de Josep Prósper analiza los elementos constitutivos del relato cinematográfico desde un punto de vista heterodoxo de la narrativa. No trabaja el relato fílmico sólo desde la ortodoxia propuesta por la narratología modal. Primero, porque intenta introducirnos desde diferentes puntos de vista los conceptos y estructuras que competen a la narrativa ofreciendo al lector una visión global de este método; y, segundo, porque las explicaciones de dichos conceptos a veces exceden a esta metodología, tal y como hemos expuesto en el párrafo anterior, probablemente, para aligerar el carácter heteróclito que estructura en muchas ocasiones la terminología de la semiótica narrativa. Por tanto esta heterodoxia y pluridisciplinariedad de análisis de los *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* está pensada para lectores iniciáticos (no iniciados?) en el estudio del relato fílmico, ya que permite acceder a los conceptos, a la terminología y las teorías desde una visión menos rigurosa.

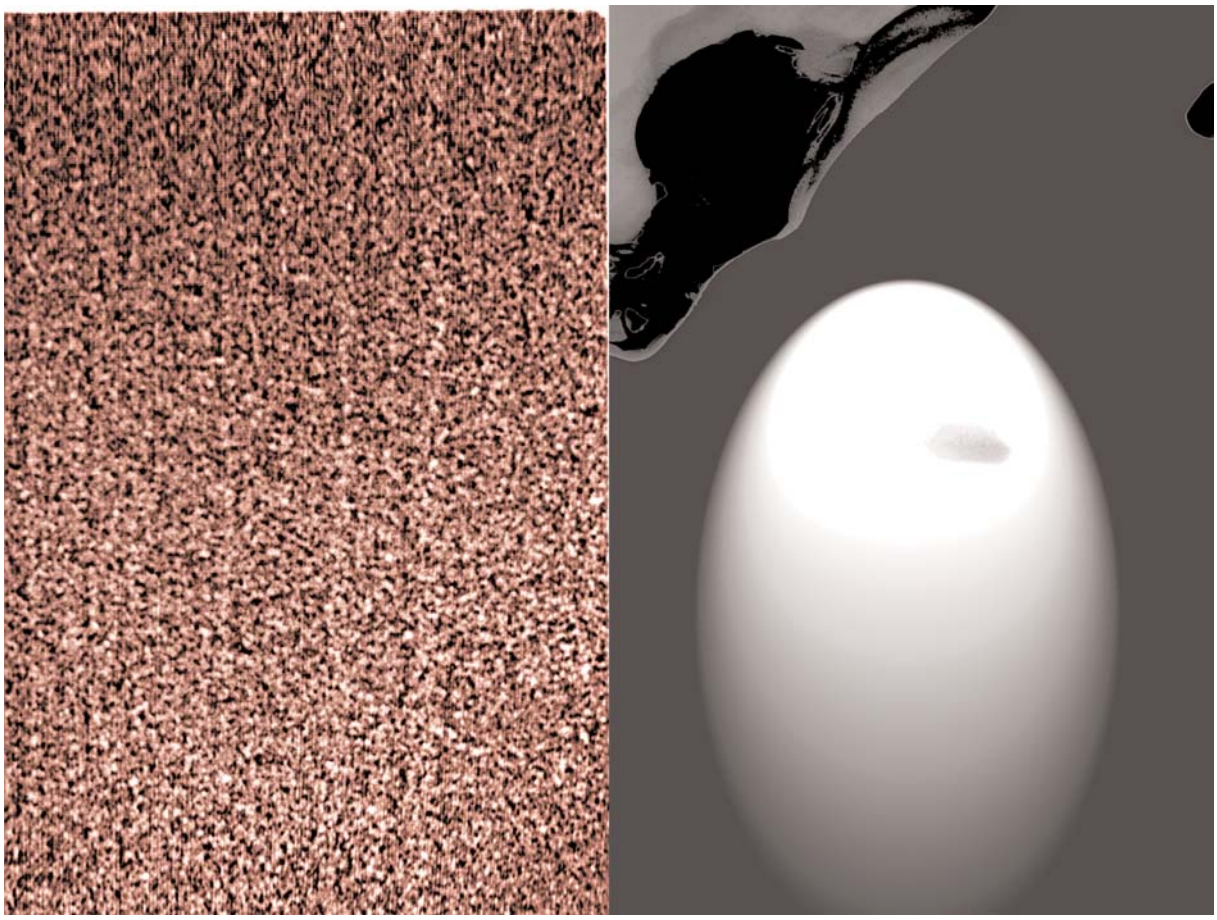
Destacaremos, antes de terminar, la perspectiva personal y profunda que el autor hace de la estructura temporal y de suspense. Así pues, con respecto al tiempo, al igual que todos los autores narratológicos, mantiene la diferencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del dis-

curso, y la relación dialéctica que se establece entre ellos de orden, duración y frecuencia. Pero será en la relación de duración donde rompa con el esquema clásico –escena, pausa, elipsis, sumario-, para crear su propio esquema donde los parámetros principales sean el tiempo reducido y el tiempo expandido, con especial atención en la figura de la elipsis. Y, en relación al suspense, destacaremos el estudio en profundidad de la estructura espacial, temporal y narrativa de éste como elemento esencial de la dramatización del relato.

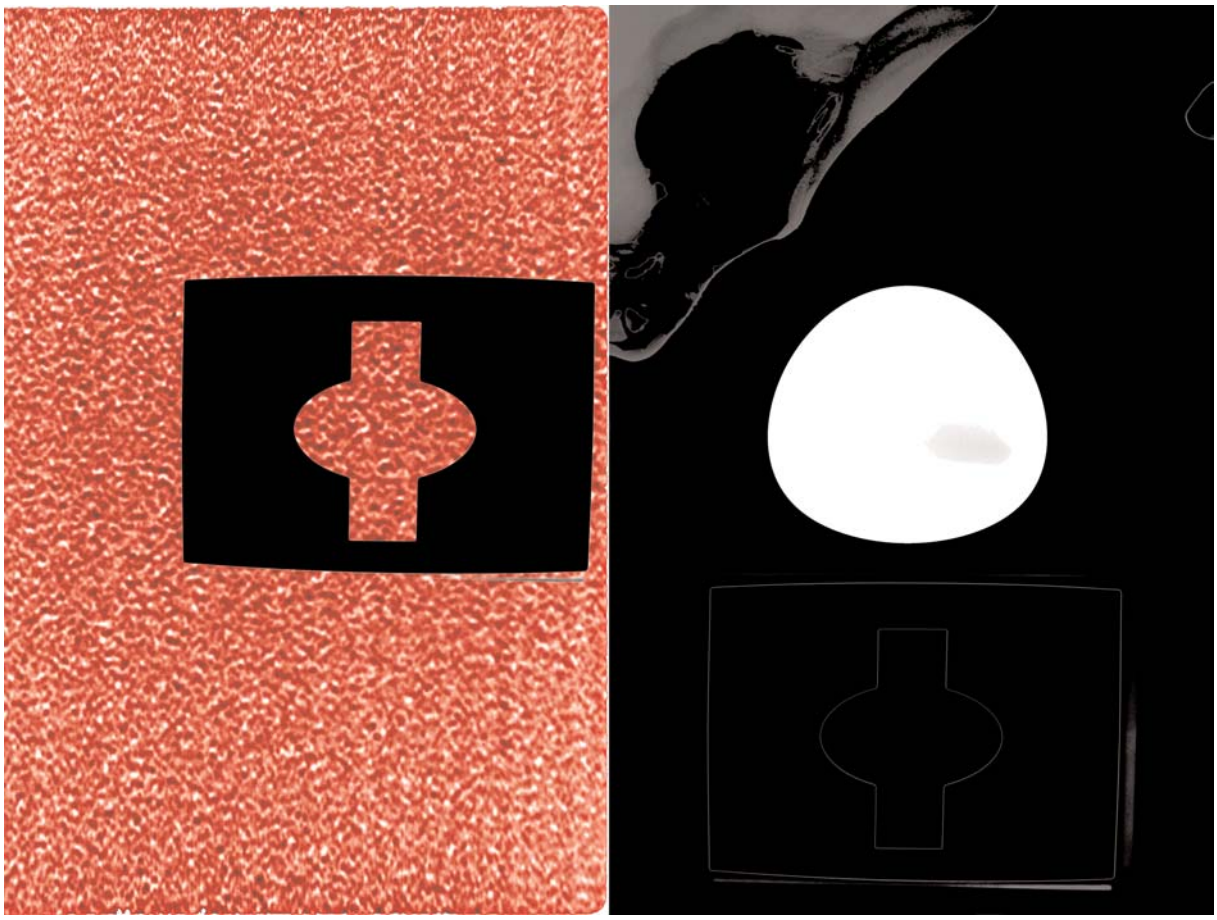
En definitiva, la obra es un texto de notable interés para aquellos estudiosos que demanden pensar los *Elementos constitutivos del relato cinematográfico* desde la pluridisciplinariedad de la teoría, historia y narrativa fílmica.



Luis Lamadrid: *Solaris*



Luis Lamadrid: *Solaris*



Luis Lamadrid: *Solaris*