



Asociación Cultural Trama&Fondo www.tramayfondo.com



Edmond Cros

El Buscón como sociodrama segoviano

Luis Martín Arias

El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo

Basilio Casanova

México en Eisenstein. Figuras de la muerte

Lorenzo Torres

Europa, la ballena y lo demoníaco

Guillermo Kozameh

Dibujar la sombra del objeto

Jesús Bermejo Berros

Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico

Manuel Canga

Buñuel y la historia de San Simón

Raúl Hernández Garrido

La escritura de Bronwyn

Vanessa Brasil

De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario

Tecla González

The adjuster: el desplazamiento del padre

Jose Luis Castrillón

El Bosque de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras

Francisco Cordero

Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito

José Moya y Cristina Mantecón

La novela, mucho mejor que la película

Jaime Gordo

La muerte invisible

Amparo Garrido

De lo que no puedo hablar

Reseñas

José Luis López Calle

El Buscón como sociodrama, de Edmond Cros





Estructuras simbólicas segundo semestre 2007



trama&fondo Lectura y Teoría del Texto

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

COMITÉ CIENTIFICO

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

Consejo Editorial

Directora

Amaya Ortiz de Zárate

Subdirectora,

Promoción y Suscripciones

Luisa Moreno

Secretario de Redacción

Manuel Canga

Diseño y Maguetación

José Manuel Carneros

Administración

Francisco Pimentel

Relaciones Ext. y Publicidad

Lorenzo Torres

Gestión Editorial

Tecla González

Web Master

Axel Kacelnik

Editores

Basilio Casanova, Juan Zapater

EDITA

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

DISTRIBUYE

CASTILLA EDICIONES.

c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.

Tlfno. y Fax: 983 33 70 79

e-mail: castillaediciones@usuarios.retecal.es

IMPRIME

Gráficas Lafalpoo S.A. c/ Plomo, 1 Nave 3. Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.



ESTA REVISTA HA RECIBIDO UNA AYUDA DE LA DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS PARA SU DIFUSIÓN EN BIBLIOTECAS, CENTROS CULTURALES Y UNIVERSIDADES DE ESPAÑA PARA LA TOTALIDAD DE NÚMEROS EDITADOS EN EL AÑO 2007.

ASOCIACION 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, David Aparicio, Vidal Arranz, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete, Lucio Blanco, Vanessa Brasil, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, José Manuel Carneros, Basilio Casanova, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Francisco Manuel Cordero, Pedro Joaquín del Rey, José Díaz-Cuesta, María-Cruz Estada, Paula García Castillejo, Juan García Crego, Vicente García Escrivá, Amparo Garrido, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González, Juan Carlos González Sánchez, Jaime Gordo, Raúl Hernández Garrido, Carmen Jover, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh, Miguel Ángel Lomillos, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Amelia López Santos, Juan Margallo, Cristina Marqués, Luisa Moreno, José Moya, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Berta Pérez, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Pedro Poyato, Juana Rubio, Ramón Sala, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez Martínez, Eva Sanguino, María Sanz, Ramón Sarmiento, Begoña Siles, Amparo Tomás García, Iñaki Torres, Lorenzo Torres, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater.

23

Número 23 Segundo Semestre de 2007

Índice

5 Editorial

Estructuras simbólicas

7 Edmond Cros

El Buscón como sociodrama segoviano

15 Luis Martín Arias

El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo

31 Basilio Casanova

México en Eisenstein. Figuras de la muerte

47 Lorenzo Torres

Europa, la ballena y lo demoníaco

61 Guillermo Kozameh

Dibujar la sombra del objeto

71 Jesús Bermejo Berros

Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico

85 Manuel Canga

Buñuel y la historia de San Simón

95 Raúl Hernández Garrido

La escritura de Bronwyn

107 Vanessa Brasil

De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario

119 Tecla González

The adjuster: el desplazamiento del padre

133 Jose Luis Castrillón

El Bosque de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras

145 Francisco Cordero

Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito

149 José Moya y Cristina Mantecón

La novela, mucho mejor que la película

161 Jaime Gordo

La muerte invisible

169 Reseñas

José Luis López Calle

El Buscón como sociodrama, de Edmond Cros

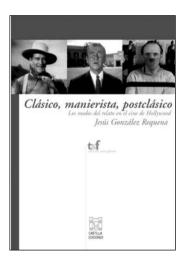
Las ilustraciones de la cubierta e interiores pertenecen al proyecto *De lo que no puedo hablar,* de Amparo Garrido

COLECCIÓN DE LIBROS "TRAMA Y FONDO"

La asociación cultural "Trama y Fondo" lanza una colección de libros en colaboración con la editorial Castilla Ediciones.

b

"CLÁSICO, MANIERISTA, POSTCLÁSICO. LOS MODOS DEL RELATO EN EL CINE DE HOLLYWOOD" de JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

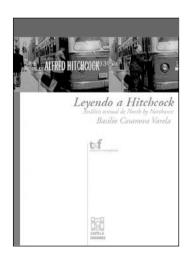


En el primer título de la colección se analizan tres grandes películas de la historia del cine americano: *La diligencia*, *Vértigo* y *El silencio de los corderos*.

El autor pone en cuestión los tópicos sobre su evolución, constatando que, en la historia del arte moderno, el cine clásico americano constituye una excepción: un conjunto de relatos míticos en el contexto de la crisis de la narración y los ensayos vanguardistas.

En el posterior periodo manierista comenzaría a derrumbarse ese universo mitológico, creándose las condiciones para la irrupción del espectáculo postclásico, dominado por una sensibilidad deconstructora.

En la segunda parte del libro, Jesús González Requena, Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad Complutense de Madrid, expone una novedosa teoría del relato.



Ya a la venta el segundo título: "LEYENDO A HITCHCOCK" de BASILIO CASANOVA

> Distribución y peticiones de ejemplares: CASTILLA EDICIONES C/ Villanubla nº 30 47009 VALLADOLID Tfno y Fax: 983 337079 castilla.ediciones@gmail.com

Editorial 23

Tenemos jueces progresistas y tenemos jueces conservadores.

Es decir: si eso es así, no tenemos jueces.

Sobre ello, huelgan más palabras.

Pero sobre lo que quizás merezca la pena decir algo más es sobre el desprecio hacia las palabras y su buen uso que se manifiesta en tales expresiones. ¿Será cierto, como algún insigne procer llegara a proclamar sin rubor, que las palabras no importan? Tal es, en todo caso, lo que parece deducirse de la instalación de nuestra sociedad en el más desinhibido cultivo del eufemismo.

En la literatura española de otros tiempos era fácil encontrar expresiones como "el señor juez era hombre de ideas progresistas" o "aquel juez era hombre de talante conservador". Tiempos aquellos, más cultos, en los que todavía se sabía que no había mérito alguno en tener talante, pues de eso todo el mundo necesariamente tenía ya que nada era en sí mismo, dado que el merito o el demérito estribaba en tener uno u otro talante. Tiempos por eso mismo, también, en los que se reconocía que, por ser humano, el señor juez tenía sus ideas, de una u otra índole, pero que ello no impedía que, además de ser funcionario de la judicatura, pudiera ser a la vez, a la hora de ejercer su función, un auténtico juez. Y que un auténtico juez, en tanto tal, en el ejercicio de su cargo, no podía ser ni progresista ni conservador. Sino, tan sólo, ni más ni menos, juez.

Y por cierto ¿no deberían estar de acuedo con esto tanto los progresistas como los conservadores? Pues, por lo que se refiere a la justicia, el progresista pone el acento en su extensión a todos y en la amplitud de



sus competencias, mientras que el conservador lo hace en la necesidad de conservar las tradiciones en las que ve el origen de su nobleza. Pero unos y otros comparten la idea de que su rasgo mayor ha de ser la imparcialidad.

De manera que si tuvieramos auténticos progresistas y conservadores auténticos, deberían ser ellos los primeros en denostar expresiones tan degradadas como las que abren este editorial.

¿Será entonces que tampoco tenemos de eso?

Sucede que las palabras importan. Que su buen y amoroso uso es condición material imprescindible de toda conducta ética. Y también: que la inmoralidad comienza siempre con el eufemismo.

El Buscón como sociodrama segoviano

EDMOND CROS

Université Paul Valéry (Montpellier)

El Buscón: a sociodrama in Segovia

Abstract

Here, first we elucidate how two microsemiotics that work inversely with each other, like the two sides of the same representation (carnival procession / parade of executed men), impact on *El Buscón* morphogenesis. Then, we focus on showing how such a mechanism brings on a number of textual features that, in short, reflect the clash between the nobility and the bourgeoisie devoted themselves to woollen cloth manufacture that took place in Segovia in the early 16th century.

Key words: Segovia, Woollen Cloth Manufacturers, Carnival, Inquisition, Morphogenesis

Resumen

Luego de sacar a luz el impacto en la morfogénesis del *Buscón* de dos microsemióticas que funcionan a la inversa la una de la otra, como la cara y el envés de una misma representación (cabalgata de carnaval/ desfile de ajusticiados), este análisis trata de demostrar cómo dicho funcionamiento genera una serie de características textuales que, en resumidas cuentas, transcriben el enfrentamiento de la nobleza y de los burgueses segovianos fabricantes de paño a principios del siglo XVI.

Palabras claves: Segovia, Hacedores de paño, Carnaval, Inquisición, Morfogénesis

Después de la publicación de *Protée et le gueux: recherches sur les origines et la nature du récit picaresque dans "Guzmán de Alfarache" de Mateo Alemán* (Paris, Didier, 1967), la novela picaresca española fue uno de mis campos de investigaciones teóricas privilegiados, pero la *Historia de la vida del Buscón* es para mí un caso excepcional. En efecto, me dio la oportunidad de elaborar y afinar mi concepto de morfogénesis, entendido como un núcleo semiótico que se instituye en cuanto el texto empieza a constituirse, programando el trabajo de la escritura y el devenir textual en todos los niveles (tiempo, espacio, estatuto de los personajes, materia verbal, organización de la narración etc.). Confieso que esta propuesta teórica puede ser difícil de entender y, todavía más, de aplicar. Sin



embargo, precisamente, mi lectura del *Buscón* pretende demostrar su pertinencia y validez. Así es como unos microfenómenos discursivos como "angélico" o "tundidor de mejillas" y, de manera más general, los diminutivos y las metáforas supuestamente conceptistas y burlescas, encierran una codificación genética que, una vez descifrada, permite que nos remontemos hasta la situación sociohistórica productora de las estructuras textuales. Es esta relación entre las estructuras textuales y las estructuras sociohistóricas la que me interesa.

Por lo tanto, en la amplia bibliografía dedicada al *Buscón* este tipo de análisis es difícil de clasificar. En efecto no me interesa lo que significa tal o cual detalle, tal o cual párrafo, ni tampoco la presencia de tal o cual tópico literario sino la manera como estos elementos se integran en un sistema, y, sobre todo, lo que este sistema transcribe más allá de lo que podría significar. Estimo además que, por ser el texto una totalidad que se está construyendo, debemos proponer una argumentación capaz de reconstruir esta coherencia, o sea capaz de sintetizar en una arquitectura explicativa válida las múltiples observaciones que hayamos hecho en todos los niveles. En este caso, llevé a cabo, paso a paso, la reconstitución de este sistema, primero en L'Aristocrate et le carnaval des gueux: Étude sur le "Buscón" de Quevedo (Montpellier, C.E.R.S., 1975), luego en una versión corregida y bastante ampliada con el título de *Ideología y genética textual*: el caso del "Buscón" (Madrid, Planeta, 1980) que dedicaba mucho más espacio al contexto sociohistórico y, por fin, en una serie de conferencias o artículos. Este trabajo de investigación se extendió de 1975 a 1988. En 1988 publiqué una nueva edición del texto, poniendo en tela de juicio las opciones de Fernando Lázaro Carreter y haciendo hincapié precisamente en las conclusiones a las que me habían llevado mis estudios anteriores. De manera que entre L'Aristocrate et le carnaval des gueux y la edición de 1988 (que renovaba radicalmente la cuestión referente a qué texto del Buscón hay que editar) se nota una continuidad que se remata con mi último libro, que salió en la editorial de la Universidad de Granada (2006). Quisiera subrayar las diferentes fases de esta continuidad y la manera como cada una de estas fases contribuyó a llevar a cabo mi proyecto teórico.

L'Aristocrate et le carnaval des gueux, como lo señalé más arriba, no pretende interesarse por el sentido de la obra de Quevedo sino por aquello que el sistema semiótico transcribe de las estructuras sociohistóricas de la época correspondiente. Aplicando mi propia teoría referente a la morfogénesis textual que está expuesta y comentada en Literatura, Ideología y Sociedad (Madrid, Gredos, 1986), saqué a la luz la presencia, como componentes mayores de lo que llamo el genotexto, en el núcleo programador del *Buscón*, de dos imágenes que funcionan a la inversa la una de la otra, como la cara y el envés de una misma representación que se deconstruirían la una en la otra y así se dejarían ver simultáneamente a la manera de una transparencia (cabalgata de carnaval/ desfile de ajusticiados). Traté de demostrar a continuación cómo dicho funcionamiento genera una serie de características privativas del *Buscón* (estatuto del signo y del discurso, organización narrativa, formación de los diminutivos y de las metáforas, construcciones adversativas, etc.), haciendo énfasis en la yuxtaposición de dos discursos contradictorios relacionados cada uno con una de las dos imágenes constitutivas del genotexto. Esta última observación me llevó a formular los términos de una contradicción recurrente entre, por una parte, un discurso usurpado y disimulador y, por otra parte, un discurso rectificador o desilusionador. Pero ¿usurpado por quién? ¿Rectificado por quién?

Encontré la respuesta leyendo atentamente el incipit. Tomando al pie de la letra el primer punto de referencia que éste nos propone: "Yo, señor, soy de Segovia", haciendo constar que las metáforas burlescas (sastre de barbas, tundidor de mejillas, zurcidora de gustos) convocan la presencia recurrente del medio ambiente de los "hacedores de paño". Con esta primera clave de desciframiento, Pablos y su familia vinieron a ser "personajes substitutos" que, por una parte trataban de identificarse con este sector de actividad al cual sin embargo, por otra parte, estaban despectivamente asimilados. El sector de la actividad textil se presentaba no sólo como un centro de atracción interna (visión del protagonista) sino también como un punto de repulsión visto desde la instancia narrativa que maneja la visión de las comparsas. Esta imbricación de dos puntos de vista contradictorios resultó ser una recurrencia que tenía, a su vez, un impacto evidente en la producción de sentido, formando una especie de matriz que podemos imaginar bajo la forma metafórica de dos espejos que no cesarían nunca de invertir sus mutuas representaciones, lo cual cuadraba perfectamente con la presencia y el funcionamiento de las dos imágenes señaladas más arriba (véase el párrafo anterior). En tal contexto, la instancia narradora venía a ser un espacio ocupado por un representante de las clases dominantes, cuanto más que los personajes supuestamente usurpadores estaban también asimilados a los cristianos nuevos de judíos.

Al final de esta primera fase observé, primero de todo, que *El Buscón* estaba transcribiendo el enfrentamiento de la nobleza y de los burgueses segovianos fabricantes de paño, caricaturizados como un grupo de personajes burlescos en el contexto de las prácticas carnavalescas; de ahí el título de mi primer ensayo (*Aristocrate et le carnaval des gueux*). Me hacía falta



todavía entender las razones por las cuales estaban implicados los dos códigos que estaban transformando la materia y los esquemas discursivos de forma tan coherente, o sea estas dos prácticas sociales específicas que son el Carnaval y la Inquisición. Sí se podía entender que estuviera implicada la Inquisición tratándose de cristianos nuevos. ¿Qué tipo de relación podía existir entre el Carnaval y los burgueses (o mejor dicho los elementos de una burguesía que no se ha configurado todavía como clase).

Por casualidad me facilitó la respuesta la lectura del relato de Diego de Colmenares (Historia de Segovia, 1637), de las fiestas que se celebraron en Segovia entre el 12 y el 22 de septiembre de 1613, con ocasión del traslado de la estatua de la Virgen de la Fuencisla, patrona de la ciudad. Me fijé especialmente en las cabalgatas organizadas por los "nobles linajes" y los hacedores de paño que ocupaban sucesivamente las calles de la ciudad, proyectando en el simbolismo de las representaciones sus fantasmas respectivos de poder, sus valores y alianzas. El día 20 salen, con 32 participantes, los cuatro carros de la nobleza, los que, por demasiado voluminosos, no pueden circular por las calles estrechas de la ciudad. Al día siguiente, día de San Mateo, patrono de los mercaderes, lo cual ya es una señal bastante fuerte dirigida a sus adversarios, estas calles están invadidas por 550 personajes y 19 triunfos; 14 grupos de bailadores, cantadores y músicos constituidos por 122 representantes del campesinado, reclutados en los pueblos de la tierra de Segovia por algunos artesanos urbanos, que ejecutan su folklore carnavalesco. Llaman la atención dos elementos que son esenciales para entender el alcance de esta escenografía:

- a) los mercaderes están federando, bajo su control, las fuerzas del estado llano, convocando, sin lugar a duda, en la memoria colectiva el afrontamiento que se había verificado un siglo ante, entre los rebeldes de las Comunidades y el poder feudal y en el cual el sector converso de la actividad textil se había implicado gravemente.
- b) el campesinado ya no es el actor espontáneo de su folklore sino que lo han reclutado, pagados por los fabricantes de paño, algunos empresarios (pelaires, tundidores, sastres etc.) que pertenecen a la población suburbana asociada al mismo sector de actividad, para que venga a ejecutar sus danzas carnavalescas. Esta apropiación por los burgueses de un folklore ajeno es un dato histórico testimoniado en la Europa del Norte ya en los primeros decenios del siglo XVI: en el proceso de su ascensión social, la burguesía, por no tener una memoria de clase, usurpa la cultura del campesinado para afrontar la dominación cultural de las clases dominantes (nobleza y clérigo) que le impiden el acceso a la hegemonía política.

De este relato de Diego de Colmenares se puede concluir que: 1: la práctica carnavalesca es un componente esencial del enfrentamiento clasista; 2: esta doble escenografía (20 y 21 de septiembre) representa un sociodrama nutrido por la memoria colectiva y una contradicción histórica clásica entre el poder político y el poder económico. Según y conforme el punto de vista que se elija y los componentes de la memoria colectiva que se reactiven, el hacedor de paño se puede presentar como un personaje simplemente ridículo o, por el contrario, amenazador, cuya máscara no logra encubrir su esencia ni sus proyectos subversivos. Es lícito, en efecto, colegir que esta muchedumbre que invade las calles de la ciudad gritando cantando y bailando, bajo el control de una gente que ya tiene el poder económico y organiza una escenografía provocadora, haya podido representar una amenaza política que convocara para el partido de los nobles linajes el recuerdo de la rebeldía fracasada de las Comunidades. Relacionar, como es debido, dicha escenografía con mi análisis del texto de Quevedo me lleva a considerar que El Buscón se puede calificar también de sociodrama; un sociodrama nutrido por un sentimiento de profunda angustia. Este sentimiento explica la presencia y el impacto de algunos ritos de exorcismo destinados a conjurar un Mal identificado, en este caso, con el fantasma de la subversión social y la pérdida de una identidad colectiva que se cifraría en la cohesión ideológica y religiosa.

Examino detalladamente esta fiesta segoviana en el capítulo V de El Buscón como sociodrama (Universidad de Granada, 2006) mientras que, en el capítulo IV, trato de situar en un contexto más preciso, capaz de dar cuenta de su génesis, la imbricación de los puntos de vista que provoca el juego recurrente de las inversiones de representaciones. Por eso hago hincapié, primero, en la situación sociopolítica que impera en Segovia a partir de los trabajos de J.P. Le Flem y F. Luis Martín referentes a la movilidad social que afecta al sector de actividad de la lana, antes de pasar al contexto más general y más amplio de Castilla. Las cartas de negocio intercambiadas entre Florencia y Medina del Campo por Simón Ruiz y Baltasar Suárez, publicadas y comentadas por Felipe Ruiz Martín dan fe de una relación dramatizada en la que la subordinación ideológica del mercader provoca en él una verdadera fascinación a pesar de la dominación económica efectiva que él mismo ejerce en la vida diaria sobre la clase dominante a la cual aspira izarse: "Los disgustos que les daban a veces los nobles no les causaban resentimiento ni tampoco animosidad sino que tanto desprecio, tanta indiferencia, lejos de hacerlos aspirar a destruir el orden existente, provocaba en ellos un deseo vehemente de izarse hasta el rango de los privilegiados." (Rodríguez Marín, p. LXVIII). Esta atracción que suscita comportamientos o fantasmas de imitación o de identificación tiene algo que ver con la fascinación que manifiesta el



padre de Pablos con arreglo a los representantes de la industria textil. Sólo difieren los dos sentimientos en lo siguiente: el barbero se siente atraído por un estamento que es despreciable desde el punto de vista de la instancia narradora, o sea por un contravalor y, con eso, pasamos del prurito de imitación a la parodia, de la imitación a la farsa carnavalesca. De manera que para mí se hace evidente una continuidad semiótica entre, por una parte, la ridícula pretensión del barbero ("diciendo que él era tundidor de mejillas"), todos los comportamientos de imitación de Pablos, la cofradía de los falsos hidalgos, la proyección del relato entero en la representación carnavalesca etc. y, por otra parte, la fascinación que le impulsa al mercader a izarse al rango de la clase dominante.

En resumidas cuentas, la instancia narrativa parodia a la gente que trata de imitarla, proyectando de esta forma en la supuesta conciencia ajena una representación deliberadamente desfigurada de sí misma. Ahora bien, ¿cuál es el alcance de esta mímesis desfigurada? Interviniendo de manera recurrente, directa o indirectamente, esta dimensión textual está profundamente grabada en la morfogénesis, articulándose con la presencia obsesiva del chivo expiatorio (rey del gallos, evocación de la figura Crística, cicatriz en la frente de Pablos, ceremonias inquisitoriales...). De acuerdo con René Girard (Girard, Des Choses cachées depuis la fondation du monde, Paris, Grasset, 1978), la trasgresión del interdicto que afecta a la rivalidad mimética lleva a la mímesis del antagonista, o sea al sacrificio expiatorio. Más allá del caso del Buscón (pero sin descartarlo, sin embargo) esta observación abre una perspectiva nueva para reexaminar el significado auténtico de las prácticas inquisitoriales y especialmente del auto de fe, valiéndose de los recursos de la antropología o de ciertas tendencias de la sociología.

Vemos de esta forma el rol céntrico que desempeña el discurso carnavalesco, primero como componente esencial del enfrentamiento clasista en una situación de contradicción histórica y, luego, como integrante de un sistema de representaciones que implica la construcción (y/o la destrucción) de la cohesión colectiva nacional: mientras que la rivalidad mimética amenaza esta cohesión, el rito de exorcismo que la misma rivalidad mimética convoca automáticamente conjura esta amenaza. Así queda plenamente justificado tanto en el campo de la antropología como de la historia el funcionamiento en el Buscón de las dos prácticas sociales implicadas: Carnaval/Inquisición.

Cuando José María Díez Borque me encargó una edición y notas con estudio preliminar del *Buscón* para la colección "Temas de España" de la editorial Taurus, por los años 1983-84, yo no veía cómo podíamos pres-

cindir de la edición crítica magistral de Fernando Lázaro Carreter, pero este encargo me dio la oportunidad de volver a leer atentamente su "Introducción" así como el texto del manuscrito B, que en opinión del ilustre académico correspondía a una primera redacción escrita posiblemente entre 1603-1604 y retocada entre 1609 y 1614. Lázaro Carreter estimaba que esta redacción retocada y reconstituida por él a partir de las variantes reseñadas en dos manuscritos más y la edición de 1626 debía ser considerada como la definitiva. Me di cuenta de que sus argumentos referentes a la anterioridad de B no eran convincentes y opté por la tesis contraria, pero lo que me interesó más fue lo siguiente: hasta la fecha sólo había utilizado yo la edición de Lázaro Carreter y había definido luego sólo a partir de ésta las regularidades textuales, o sea las leyes de las cuales se dotaba el mismo texto. Ahora bien, constaté que el manuscrito B acentuaba de manera notable el supuesto impacto de estas leyes, restringiendo todavía más las excepciones que había tenido, hasta ahora, que registrar en el caso de la supuesta edición definitiva de Lázaro Carreter. En mi perspectiva teórica, esta conclusión es mucho más importante que el problema de la edición de por sí, ya que me permite hacer énfasis, por una parte, en el interés del concepto de morfogénesis y, por otra, en la validez de mi lectura del Buscón, cuanto más que, a raíz de mi artículo de 1986 y desde mi edición de 1988, los editores recientes, a partir de 1990 parecen haber compartido mi opinión. Los retoques hechos por el mismo Quevedo, lector de su propio texto, acatan en efecto las leyes de la programación genética.

Así y todo, esta nueva síntesis deja abierta una serie de cuestionamientos que implican varios campos de investigaciones distintos y más especialmente la historia, la historia de las mentalidades, la antropología cultural, en la medida en que yo mismo acudí, varias veces y de cierta forma, a sus recursos teóricos o sus avances en el proceso de mis reflexiones.

- 1- ¿Cómo explicar, por ejemplo, el comportamiento de los burgueses segovianos en su enfrentamiento político con la nobleza cuando parecen no sólo asumir sino hasta reivindicar su estatuto de conversos de judíos y su memoria religiosa?
- 2- Rivalidad mimética y exorcismo están muy presentes en el Carnaval. ¿No pasa lo mismo en el auto de fe? ¿Cómo se articula en este caso la rivalidad mimética, que implica la noción de "el pueblo elegido por Dios", y el rito del exorcismo en el auto de fe?
- 3- Teniendo en cuenta la fuerte homología estructural que saqué a luz entre la fiesta religiosa segoviana y el texto del *Buscón* ¿podemos imagi-



nar que Francisco de Quevedo presenció estas ceremonias y escribió su texto a raíz de este evento? La hipótesis no es tan descabellada y, en este caso, las referencias temporales internas del relato podrían ser cuestionadas teniendo en cuenta la distancia que separa, en cualquier relato de estilo autobiográfico, el tiempo del actante del tiempo del narrador.

El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo

Luis Martín Arias

Universidad de Valladolid

The language and the world. Some reflections on relativism

Abstract

The mainstream of current thinking starts from the assumption for which Richard Rorty coined the term "linguistic turn". It means that contemporary philosophy has become aware that the Language preponderates over the World. According to postmodern philosophy, the reality would be exclusively made up of language games and going beyond would not be possible. From a cultural point of view, this assertion has led to the relativism stance, which is subject to criticism in the present paper. However, no way is such criticism based on usual rationalist or positivist commonplaces; instead our theoretical framework is a theory of the symbolic order.

Key words: Linguistic turn. Philosophy of Language. Postmodernism. Objectivity. Subjectivity

Resumen

El pensamiento actual está dominado por lo que Rorty llamó el giro lingüístico, según el cual la filosofía contemporánea se caracterizaría por la toma de conciencia de la preponderancia del lenguaje sobre el mundo. Para la filosofía posmoderna, la realidad está conformada exclusivamente por juegos de lenguaje y no es posible ir más allá. En el plano cultural, esta forma de pensar ha dado lugar al relativismo, del cual se hace aquí una crítica, pero no a partir de los habituales tópicos racionalistas y positivistas, sino desde los instrumentos que proporciona una teoría de lo simbólico.

Palabras clave: Giro lingüístico, Filosofía del lenguaje, Posmodernidad, Objetividad, Subjetividad

Rorty y el giro lingüístico

Existe un cierto consenso a la hora de considerar al pensamiento actual como inevitablemente condicionado por el llamado "giro lingüístico" de la filosofía contemporánea. El término lo popularizó el recientemente fallecido filósofo americano Richard Rorty, el cual, además de titular así uno de sus libros¹, ha utilizado este concepto como pieza clave en la construcción de sus peculiares postulados teóricos, mediante los que ha tratado de conciliar la tradición pragmática (Dewey) y analítica anglosajona con los postulados neo-románticos del estructuralismo y el post-estructuralismo francés² o con la filosofía de Heidegger la cual,

1 El libro al que nos referimos ha sido publicado en español: Richard RORTY: El giro lingüístico. Ed. Paidós, 1998. Sin embargo, según otras fuentes el autor del término fue el lingüista alemán Gustav Berman, pero en todo caso nadie puede negar a Rorty el mérito de haberlo popularizado y, sobre todo, de haberlo desarrollado para, finalmente, haberse servido eficazmente de él.

2 Una interesante, aunque discutible, reflexión crítica sobre la filosofía contemporánea, recientemente publicada, sitúa al estructuralismo dentro de una corriente general de "irracionalismo" y "antimodernidad" (que negaría tanto a la razón como a los valores universales e ilustrados del humanismo moderno), la cual tendría a sus precursores en los románticos alemanes. Véase Juan José SEBRELLI: El olvido de la razón. Ed. Debate, 2007.

3 En Richard RORTY: Objetividad, relativismo, verdad. Ed. Paidós, 1996. Por otra parte hay que reconocer a Rorty sus desvelos por construir una filosofía política liberal, pragmática y sensata, al mismo tiempo coherente con los aspectos "irracionalistas" y "románticos" de sus postulados filosóficos. Para tamaña empresa, Rorty parte del equilibrio reflexivo de John Rawls y adopta a Donald Davidson como el filósofo contemporáneo que, según él, ofrece la mejor explicación posible al problema práctico de la objetividad y la verdad.

4 Por eso Rorty critica a lo que él llama el "representacionismo", por dogmático y esencialista; ya que según esta concepción clásica del conocimiento, el lenguaje es algo así como un espejo o representación de la realidad. según Rorty, sería especialmente válida para sus propósitos al proponer "lo poético" como camino de reflexión.

Esta elevación filosófica de "lo poético" (es decir, de la experiencia estética) como vehículo adecuado para avanzar en el campo del saber, está directamente relacionada con el hecho de que para el filósofo americano la ciencia no es una vía de conocimiento que permita al ser humano acercarse a la verdad. De este modo, según Rorty el método científico no trata de descubrir (a pesar de lo que la propia ciencia pretende) una realidad "verdadera" y "objetiva", independiente de la mente y el lenguaje, sino que más bien trata tan sólo de "adquirir hábitos de acción para hacer frente a la realidad"³.

Si el método científico está limitado en su alcance y condicionado en sus objetivos a ese mero "adquirir hábitos", es porque finalmente depende del lenguaje y no puede salir de él; conclusión a la que llega Rorty desde el momento en el que establece que todo (incluyendo por supuesto a la ciencia, del mismo modo que a la propia filosofía) debe ser enfocado y repensado a partir del mencionado giro lingüístico, que no es sino la toma en consideración, paulatinamente dominante en Occidente a lo largo del siglo XX, de la importancia del lenguaje. De este modo, y a partir de un determinado momento, el lenguaje dejó de ser concebido como un medio útil para representar la realidad externa a él mismo⁴.

El lenguaje no sería, pues, un medio estructurado de representación, capaz de relacionarnos con el mundo (que tampoco puede ser ya considerado como otra entidad diferenciada del propio lenguaje). De este modo, para Rorty el lenguaje no es un medio de conocimiento del mundo, sino un agente constructor de mundos. Por eso insinúa, en su obra ya citada y titulada expresamente *El giro lingüístico*, una conclusión que aportaría cierta fundamentación filosófica al auge en los EE.UU., primero, y en Europa, después, de la ingeniería social mediante el sometimiento del lenguaje a lo políticamente correcto. Así, en el libro arriba citado, Rorty afirma que el repetidamente mencionado "giro" impone "el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje ".

Finalmente, si la realidad no está dada ni predeterminada fuera del lenguaje, sino que se crea desde el propio lenguaje, esto conlleva que dicha realidad pueda modificarse en su interior, mediante la mencionada "reforma" lingüística. Por eso, arrancando en una inicial toma de conciencia de la importancia del lenguaje, y evolucionando hasta el posterior optimismo sobre la eficacia de su manipulación, mediante los "*cultu*-

5 Este artículo surge a partir de la Ponencia "Métodos de interpretar el mundo", que presenté el 10 de noviembre de 2006 en el *IV Con*-

greso Internacional de Análisis Textual, celebrado en Segovia. Desarro-

lla sobre todo su primera parte.

ral studies" y lo "políticamente correcto", este giro ha supuesto la entronización en el ámbito cultural occidental de un relativismo ciertamente pernicioso, cuya crítica y desenmascaramiento forman parte del objetivo esencial de este artículo⁵.

La conciencia del lenguaje, desde el siglo XIX a la posmodernidad

Actualmente, y a partir del triunfo de lo que Rorty ha llamado el giro lingüístico (Fig.1), se considera que el mundo puede ser entendido como un efecto del lenguaje, de tal forma que lo que llamamos realidad no es, en definitiva, sino un mero "efecto del discurso".

Es este, por supuesto, un cambio radical respecto a lo que podemos calificar como planteamientos tradicionales de la filosofía del lenguaje, que se basarían en Platón y Aristóteles, para los cuales siendo lo esencial el pensamiento (la "Idea" en el caso de Platón o las "afecciones del alma" en el de Aristóteles), el lenguaje no sería sino la expresión externa, el revestimiento de algo previo e, incluso, metafísico, es decir de la Idea. De este modo, en la filosofía antigua hay una primacía absoluta del pensamiento sobre el lenguaje.



Fig. 1. Richard Rorty

La configuración clásica, definitiva, de dicho planteamiento filosófico tradicional la proporciona J. Locke, cuando sugiere que la fuente de las ideas (llamadas también "concepciones internas") es la experiencia, dotando así de una base moderna, incluso empírica, a la teoría del conocimiento.

Pero, desde que se instauró dicha concepción clásica hasta aquí, ¿cuál ha sido la evolución que ha sufrido la filosofía occidental, hasta llegar a darle la vuelta completa a ese esquema, poniendo por delante al lenguaje, en relación con el pensamiento, las ideas y la experiencia sensible? La mayoría de los historiadores de la filosofía coinciden en señalar el comienzo del siglo XIX como el inicio de esta "toma de conciencia" respecto a la importancia del lenguaje. En 1805, Wilhelm von Humboldt propuso considerarlo no como una herramienta o instrumento para la expresión del pensamiento ya formado en la mente, sino que pensamiento y lenguaje, o conocimiento y expresión, serían una misma cosa. Sin embargo, aunque para Humboldt el lenguaje no es un medio para decir

6 John LOCKE: Ensayo sobre el entendimiento humano. Ed. Folio, 2003. Es especialmente interesante el Libro II, Capítulo 1, titulado "De las ideas en general y de su origen". Para Locke el lenguaje es una herramienta con la que comunicamos nuestras ideas, que son entidades contenidas en nuestra mente, fruto de nuestra experiencia. Es este, desde luego, el esquema clásico de una teoría del lenguaje.



lo que ya se conoce, sí que es en cambio una forma de descubrir lo desconocido. Estamos todavía lejos del giro lingüístico propiamente dicho.

Más allá de este primer cambio en cuanto a la relación lenguaje-pensamiento, el verdadero origen del contemporáneo concepto sobre la ausencia de un "referente" previo al lenguaje, es decir, el presupuesto de que la realidad no es anterior al discurso, sino que es producto del discurso, puede encontrarse, también en el siglo XIX, en filósofos de la talla de Schopenhauer (por ejemplo, en su propuesta de considerar al mundo como "representación") o, más propiamente en Nietzsche (para quien el hombre está inevitablemente atrapado en la jaula que, para él, es el lenguaje). En efecto, esta es la hipótesis que mantiene Foucault, que atribuyó a Nietzsche la paternidad de este viraje, a partir del cual el lenguaje pasa a ser el punto de partida del filosofar y el pensar. Con Nietzsche, según Foucault, todo signo es interpretación, de tal modo que no hay significado literal ni propio, sino tan sólo metáforas. Incluso para Nietzsche el lenguaje no sólo no nos sirve para acceder a la verdad, sino que es un vehículo esencial para el engaño. Así, dirá que "la palabra es también una máscara".

Al ir concluyendo el siglo XIX y en los albores del XX, este proceso filosófico se complementa con lo que ocurre en el campo específico de la lingüística, con Ferdinand de Saussure y su *Curso de lingüística general* que, publicado tras su muerte, en 1916, se va a convertir en el punto de partida de los modelos estructuralistas y post-estructuralistas, paradigmas dominantes en gran parte del pensamiento occidental en las últimas décadas del siglo XX.

La toma de conciencia, que tuvo lugar primero en el ámbito de la filosofía y la lingüística, no deja de producirse también en otros registros, más cercanos a la ciencia, al positivismo y al empirismo. Y aquí, en estos otros ámbitos positivistas es donde resulta ser clave la aportación de Frege, que al tiempo que inicia una ontología del lenguaje lo hace en relación con la lógica más pura, dando lugar de este modo a la constitución de una contemporánea filosofía del lenguaje esencialmente lógicoformal, que tendrá su continuación en Russell y, sobre todo, en el Círculo de Viena. Será Frege el que diga: "uno vive del lenguaje como uno respira". El lenguaje, pues, como ecosistema absoluto del hombre.

Esta vía de desarrollo, en el campo de la lógica, de las matemáticas y de las ciencias formales, nos lleva directamente a Wittgenstein, quien completa dicho proceso de toma de conciencia del lenguaje, en estos ámbitos positivistas, cuando señala que el límite que se impone a la rea-

lidad de la cual se puede hablar y pensar, no es otro que el que instituyen los "juegos de lenguaje" (*Sprachspiele*), concluyendo con su célebre: "De lo que no se puede hablar, lo mejor es callarse".

Para Wittgenstein pensar no es teorizar acerca del mundo, sino ya, directamente, el estudio de los juegos de lenguaje. Esta línea se irá ramificando en diferentes direcciones, por ejemplo, dando lugar a una nueva epistemología, de tal modo que si, por un lado, curiosamente Wittgenstein propició el desarrollo del neopositivismo lógico y de la filosofía analítica (algo aparentemente muy alejado de la filosofía neo-romántica e irracionalista que desarrolla la otra línea del giro lingüístico, la iniciada por Nietzsche), al mismo tiempo da también origen a la llamada postmodernidad filosófica, que llevará hasta el extremo estos postulados. Así, para Lyotard cada juego de lenguaje tiene sus propias reglas y no hay reglas comunes, pues la postmodernidad se caracteriza, precisamente, por lo que él denomina "crisis de los metarrelatos legitimantes". Después, con Vattimo, iremos más lejos aún, pues según él cada juego de lenguaje sólo puede interpretarse desde una cultura determinada. Para Vattimo no hay logos sino logoi (los logoi de cada cultura, en particular). Imposibilidad, por tanto, de todo valor universal.

Pero algo tienen en común las dos derivas post-wittgensteinianas (esas dos líneas de desarrollo de sus postulados que confluyen, por cierto, en Rorty: la del neopositivismo lógico y la filosofía analítica, por una parte, y la del pensamiento postmoderno, por otra), ya que para ambas los límites del conocimiento y de la interacción con la realidad los marcan los juegos del lenguaje: hasta donde llega el juego de lenguaje llega el mundo de cada uno. Pero si para el neopositivismo en el interior de ese universo lingüístico es posible encontrar un lenguaje común (el de las formalizaciones de la lógica y de las matemáticas), para el pensamiento más irracionalista y postmoderno, cada persona es un mundo, no existe el mundo, la realidad o la verdad como algo completo o común, de tal modo que sólo queda, como puesta en común, un indefinido, e insustancial, "diálogo".

Finalmente, ya en las últimas décadas del siglo XX, todas estas corrientes filosóficas, lingüísticas y lógicas, confluyen dando lugar al relativismo propiamente dicho, en tanto que cultura dominante, ejemplificado en autores como Paul Feyerabend, en el que las influencias que van conformando su pensamiento son enormemente significativas, ya que después de formarse en el empirismo lógico y en la epistemología positivista, siguiendo los postulados de Popper, se apoyará más tarde en Kierkegaard y en los filósofos románticos, para negar la racionalidad del mundo, señalando que no existen fronteras entre la ciencia, el arte y los



7 En su libro Adiós a la razón, publicado en 1987, Feyerabend se proclama abiertamente a favor de la "multiculturalidad" o "pluralismo cultural", teoría según la cual las ideas occidentales no son las mejores ni tampoco el ideal al que debe aspirar la humanidad.

mitos. Feyerabend, en sus últimos escritos de los años 80, pretende dejar constancia de cómo la razón y la ciencia no son nada más que "juegos de poder", equivalentes a sistemas de creencias como la astrología o el curanderismo⁷.

El problema de la verdad en un universo tautológico

En resumen, si aceptamos los postulados de lo que venimos llamando el giro lingüístico (en las dos corrientes que hemos caracterizado en su interior), nos encontraríamos en un universo tautológico, en el que el mundo es un efecto del discurso y su interpretación no es sino otro efecto de ese mismo discurso.

Si esto es así, cabe únicamente reflexionar sobre los requisitos necesarios para que los juegos de lenguaje se realicen correctamente. Es decir, para que sean "verdaderos", pero en el sentido que da a esta palabra la lógica formal. Por eso, desde Frege en adelante, y pasando por Wittgenstein, se ha desarrollado un concepto de "verdad" que es meramente formal y lógico, pues no admite la existencia de "hechos" situados fuera de los límites del lenguaje.

En este sentido, y desde un punto de vista filosófico, podemos decir que para el pensamiento posmoderno los llamados "hechos" no son la Cosa-en-sí (*Das Ding*) de Kant, sino tan sólo la cosa-para-mí; es decir que los "hechos" no serían nada más que conceptos, categorías abstractas, y por tanto, de nuevo, signos, por lo cual la llamada "objetividad fáctica", la que se basa en los hechos, incurriría así, de nuevo, en una tautológica, pues nos encontramos con signos que remiten a su vez a otros signos: si el discurso está hecho de significantes, los propios hechos no son otra cosa, a su vez, que significantes. "No hay más hechos que los del lengua-je", podría ser la fórmula que define esta posición frente a la pretendida objetividad fáctica de la ciencia empírica.

Esta es, desde luego, la posición en la que se fundamenta el relativismo posmoderno, pues si los hechos son iguales a los signos, y dado que los signos son, por definición, artificiales y arbitrarios, la "verdad objetiva" no es nada más que un efecto arbitrario del lenguaje; una verdad que puede sustentarse y comprobarse, exclusivamente, mediante el análisis del propio lenguaje en su manifestación más formal y matemática. De este modo, sólo las reglas de la lógica y el estudio de sus propias falacias pueden servirnos como orientación en el campo de esta "verdad", meramente formal y tautológica.

Ahora bien, existen, como hemos venido sugiriendo, al menos dos líneas dentro de la teoría del giro lingüístico, que Rorty intentó de alguna forma integrar (aunque en nuestra opinión no lo llegó a lograr). Estas dos posiciones pueden emerger ante nosotros, manifestando así sus diferencias, si las confrontamos con la distinción que, desde el punto de vista lingüístico, cabe establecer en el discurso entre el enunciado y la enunciación.

Para la corriente neopositivista lógica, que se sitúa del lado de las matemáticas⁸, la enunciación simplemente es un efecto más del lenguaje, ya que la búsqueda de "verdad" (lógica y "fáctica", pero esta última siempre que consideremos al hecho como hecho de lenguaje) debe hacerse a costa de obtener la objetividad máxima, que supone el borrado no sólo del yo enunciador, autónomo, sino del sujeto y, finalmente, de la enunciación misma. La ciencia, entendida aquí en su aspecto más formal y formalizable, sería por tanto un intento de eludir a toda costa la contaminación que provoca el sujeto, de tal modo que la consecuencia final no sería otra que su borrado, para, así, lograr la objetividad necesaria.

El borrado del sujeto es, por tanto, una condición de partida para que los juegos de lenguaje puedan ser construidos y analizados desde la llamada objetividad lógica, por lo cual, el discurso que construye la ciencia es necesariamente abstracto, hipercodificado, transparente y con exclusión del sujeto.

Sin embargo, para la otra corriente del giro, la neo-romántica y postestructuralista, la enunciación juega un papel esencial en los hechos de lenguaje. Y lo hace, precisamente, porque la enunciación es contaminante y está contaminada, inevitablemente, por la "subjetividad", por ese sujeto que enuncia y, además, por el lugar (de poder) desde el que se enuncia.

Según un desarrollo, que ha tenido mucho éxito, de la conocida "teoría de la sospecha" de Paul Ricoeur⁹, los condicionantes determinantes de todo acto enunciativo provienen o bien de la ideología (como descubrió Marx), o del resentimiento (Nietzsche) o del inconsciente (como sugirió Freud pero, sobre todo, desarrolló Lacan). No hay tampoco lugar para una verdad común, pues cada enunciado está contaminado (ideológicamente, por voluntad de poder o por el no-saber inconsciente) desde la enunciación.

Objetivismo que anula al sujeto, o subjetivismo que extrema su posición contaminante; la que sale malparada, una vez más, es la verdad, una verdad fehaciente y comprobable.

8 Se coloca del lado, cabría precisar, de la llamada lógica "simbólica", pero es este un término que, aunque sea de uso común, preferimos reservar para su utilización más adelante, cuando tengamos que hacer referencia a la teoría de lo simbólico que manejamos en *Trama y Fondo*. En ese momento, explicaremos qué entendemos exactamente por "simbólico". Ahora, sólo podemos precisar que a eso a lo que se refiere la lógica formal preferimos llamarlo signo o, mejor aún, significante.

9 Paul Ricoeur propuso la categoría de "maestros de la sospecha", en la que incluía a Marx, Nietzsche y Freud, como fundadores de una "hermenéutica basada en la sospecha". Pero Ricoeur concebía toda interpretación como conflictiva, ya que si por una parte es una manifestación de la sospecha, por otra nos ofrece un sentido sobre lo interpretado (o mejor dicho, lo restaura). Precisamente por esta teoría dual de la interpretación hay que decir que no se quedó, como la mayoría de los seguidores de su propuesta inicial, en la mera concepción paranoide de la eterna sospecha (desveladora de significados ocultos), sino que propuso una hermenéutica de la escucha, que fuera a la búsqueda de un sentido.



En resumen, si bien se ha hecho una acerada crítica a la ciencia empírica desde el ámbito del pensamiento posmoderno, crítica compartida tanto a partir de su corriente neo-positivista como desde la estructuralista, y que ha consistido en señalar cómo las llamadas "verdades objetivas" que produciría el método científico, a partir de hechos comprobados, externos y ajenos al lenguaje (es decir, conocidos a través del método empírico) no son sino, finalmente, evidentes efectos del propio discurso científico; también hay que señalar que, al hilo de la mencionada "teoría de la sospecha", la corriente más neo-romántica plantea, además, que todo enunciado científico estaría asimismo condicionado, a pesar de su presunción de objetividad, tanto por sus sobredeterminaciones ideológicas como por la voluntad de poder del que enuncia, que son inevitables e ineludibles.

De este modo, si el ámbito subjetivo es el campo del error, del equívoco, de la mentira (manifiesta), debido a su inevitable contaminación subjetivista (en esto coinciden todas las corrientes del giro lingüístico, entre
sí y, además y por si fuera poco, con los postulados de la ciencia empírica); para el relativismo posmoderno más acentuadamente irracionalista
el ámbito objetivo es también el terreno de la mentira, en este caso encubierta, bajo la manipulación de una aparente verdad que ofrece la llamada objetividad lógica y/o fáctica.

Así, llegamos a la fórmula definitiva del relativismo posmoderno, según la cual verdad es igual a mentira. Como dijo el famoso semiólogo Umberto Eco, en ocurrencia muy celebrada desde entonces, "el lenguaje sirve para mentir", señalando así la diferencia entre el significante humano y la señal que emiten los animales, condenada, según Eco, a decir siempre la verdad. Y es que para el pensamiento posmoderno, la subjetividad, propia del animal que habla, del animal metafísico, se define ante todo por su capacidad para mentir.

Posmodernidad y relativismo: consideraciones de actualidad

Este ambiente cultural, relativista, explicaría la emergencia de fenómenos políticos y sociales tan característicos de la posmodernidad como puede ser el auge del nacionalismo¹º. En efecto, si admitimos el supuesto de que la historia es un discurso sobre los hechos del pasado, y estos no son nada más que "hechos de lenguaje", el nacionalismo está autorizado a manejar y manipular muy bien esos meros significantes, con total desparpajo político.

10 Y más en un país como España, en el que padecemos desde 2004 a Rodríguez Zapatero, el primer presidente de gobierno explícitamente relativista y posmoderno de Occidente, condición que ha dejado muy clara con frases como la de que "las palabras tienen que estar al servicio de la política", ya que estas designan conceptos que son "discutidos y discutibles", de tal modo que los "valores" que rigen una sociedad se determinarian mediante el "diálogo" y el "consenso": lo correcto sería, simplemente, lo que una mayoría decide. O dicho de otro modo, lo que se decide desde el poder, eso sí, elegido mediante lo que podríamos denominar "juegos democráticos", como pueden ser la política de alianzas o los pactos post-electorales.

A modo de ejemplo, que ilustra lo que decimos, podemos considerar la declaración del candidato nacionalista Artur Mas, en las elecciones autonómicas de Cataluña de noviembre de 2006, ante la tumba de Wifre-

do el Velloso, aludiendo a las leyendas sobre la fundación de la nación catalana: "Su inexactitud histórica no las hace menos valiosas o menos ciertas, todo lo contrario" (Fig. 2).

Es este un tipo de fenómeno que se puede localizar también en relación con la función que cumplen los periódicos y, en general, todos los medios de comunicación contemporáneos. El periodismo viene siendo, desde el siglo XIX, un intento de contar la realidad inmediata a través de los hechos del presente. Hechos, y por tanto, según la ideología dominante, signos, palabras que son relativas. En la actualidad, y pese al supuesto poder de información y al alcance global de

los modernos medios de comunicación, asistimos a paradojas como que millones de musulmanes crean que los atentados del 11-S (Fig. 3) fueron organizados por la CIA, por George Bush (hipótesis que recientemente ha sostenido asimismo, sin ningún rubor, el dictador Fidel Castro), o bien por los judíos; basándose esto último en un bulo según el cual hubo una total "ausencia de trabajadores judíos" en las Torres Gemelas, hipótesis que han sostenido y aún sostienen muchos periódicos de países musulmanes.

Estas interpretaciones irracionales y supersticiosas se mantienen sin complejos en un universo cultural donde, por principio, todo es interpretación y ninguna de ellas debe prevalecer sobre las otras. Además,

conviene señalar cómo, a poco que pensemos, podemos encontrar en dichas interpretaciones relativistas un curioso componente paranoico, que es más acentuado en la medida en que cada interpretación en concreto se muestra más marcadamente irracional, y se coloca lo más lejos posible de los hechos comprobados y verificados.

Lo interesante del caso es que este componente paranoico se corrobora con "lecturas" o "análisis" de la "realidad", cuando esta es reducida



Fig. 2. El nacionalista catalán, Artur Mas.



Fig. 3. Ataque terrorista a las Torres Gemelas el 11-S.





Fig. 4. Signos monetarios y ataques terroristas

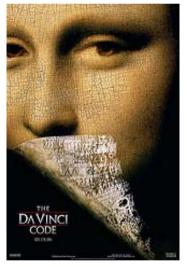


Fig. 5. Cartel de la película El Código Da Vinci.

11 Tal y como puede comprobarse en el *Boletín Oficial de la República Francesa* nº 167, pág. 6731.

exclusivamente a su mera condición de discurso. Una "realidad" que, por eso mismo, resulta inmune por completo a los hechos. En la Fig. 4 tenemos un ejemplo de cómo a partir de una "lectura" de determinados signos (en este casos se trata de los significantes que designan a ciertas monedas) se puede obtener una "explicación" de tipo paranoide, que da



"significado" a un acto brutal (los ataques terroristas), dado que estos son hechos en los que sin duda ha habido un "pasaje al acto" (entendiendo por tal lo que puede considerarse, de este modo, desde el punto de vista psicoanalítico: una emergencia de lo real) que literalmente ha impactado en la realidad mediada por el discurso.

Este ejemplo, en este caso aplicado a la obtención de un significado explicativo banal, viene sin embargo a apuntalar la hipótesis de que ciertas "boutades" de Lacan tenían un trasfondo de certeza; como cuando señalaba que el paranoico es el que está en la "verdad" o que la "realidad" tiene una estructura paranoide. Efectivamente, la realidad sostenida sólo sobre el discurso puede ser descrita de este modo.

Pero esta forma, banalmente posmoderna, relativista y paranoide, de interpretar el mundo, de dar significado a la realidad, concebida toda ella como una sucesión de juegos de lenguaje, se ha ido extendiendo, como cabía esperar, a los ámbitos propios de lo que, otrora, era considerado como la "alta cultura". Por ejemplo en la literatura. Dan Brown en el Prólogo de su célebre libro *El Código Da Vinci* (Fig. 5) dice lo siguiente: "Hecho: el Priorato de Sión, una sociedad secreta fundada en 1099 en Europa, es una organización que existe realmente". Sin embargo, el hecho demostrado (y verificable) es que fue fundada por Pierre Plantard el 20 de julio de 1956¹¹.

Crítica al relativismo: el contraataque cientifista y racionalista

Pese a su hasta el momento abrumadora hegemonía, tanto cultural como en el ámbito del pensamiento, desde hace unos años se percibe un contraataque, dirigido a poner en cuestión el relativismo y la filosofía del giro lingüístico. Un hito en este sentido ha sido el llamado "escándalo Sokal", iniciado en 1996. Alan Sokal es un científico reputado, profesor de Física en la Universidad de Nueva York (Fig. 6). En 1996 publicó el artículo titulado "Transgrediendo las fronteras: hacia una hermenéutica transformativa de la gravedad cuántica" en la revista Social Text, que en ese momento dirigía el famoso pensador posmoderno, líder de los que podríamos llamar "neo-retóricos" o "nuevos sofistas", Stanley Fish (a su

vez, uno de los máximos impulsores en los EE.UU. de los llamados "cultural studies").

En realidad el artículo era un fraude, elaborado conscientemente por Sokal, en lo que él llamó la "Lingua Franca" de los relativistas posmodernos: "un pastiche de jerga izquierdista, reseñas aduladoras, citas grandilocuentes y rotundo sin sentido", que se "apoyaba en las citas más estúpidas que había podido encontrar sobre matemáticas y físicas".

Unos años después, la polémica en los EE.UU. sobre el relativismo posmoderno alcanzó a la figura, tan estimada allí, en los ámbitos académicos, de Michel Foucault (Fig. 7). Raymond Tallis señaló en 2001 que Foucault, el cual creía que las "verdades objetivas" son en realidad manifestaciones del poder dominante y que, por tanto, son relativas y efímeras, cuando se encontraba en 1980 en los EE.UU., en la Universidad de California, no creyó las advertencias que le hicieron algunos colegas sobre una nueva y extraña enfermedad, el sida. Foucault pensó que se trataba de una creación sociolingüística, propia de una "ideología homofóbica".

El pensador y escritor francés, cuyas obras han conocido desde hace años una extraordinaria difusión en las universidades americanas, dominadas, en el campo de las humanidades por los posmodernos "cultural studies", moriría en 1983 de sida; según Raymond Tallis posiblemente contraído como consecuencia de la extraordinaria promiscuidad homosexual que mantuvo durante su estancia en California. Muere además, según Tallis, sin haber avisado antes a sus numerosos amantes de su infección. Aunque, en mi opinión, estos datos biográficos no están del todo demostrados, ni han sido suficientemente contrastados, lo que aquí interesa es la irracional actitud de Foucault ante un hecho, que paulatinamente iba estableciendo la investigación científica.

Esta fase de contraataque contra el relativismo posmoderno ha conocido un hito intelectual importante en el ámbito de expresión en castellano, con la publicación en Argentina, primero, y después en otros países de habla hispana, del último, documentado y contundente (aunque ciertamente discutible) trabajo de Juan José Sebrelli, que ya hemos mencionado². En efecto, en *El olvido de la razón*, Sebrelli lleva a cabo una demoledora denuncia del irracionalismo que se esconde en el pensamiento que nosotros hemos caracterizado como del giro lingüístico.

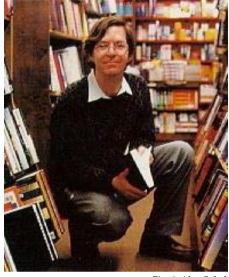


Fig. 6. Alan Sokal

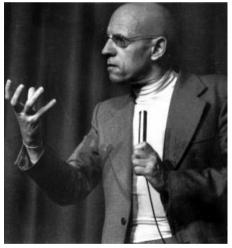


Fig. 7. Michel Foucault.



Pero todas estas críticas, desde Sokal a Sebrelli, tienen una limitación común: provienen de un racionalismo chato y decimonónico, que apenas si aporta nuevos argumentos, y cuyo único eje de articulación es la mera denuncia de los excesos (ciertamente grotescos en muchas ocasiones) de la filosofía posmoderna. Lo que nos proponemos a partir de ahora con este artículo es realizar otro tipo de crítica, basada en la teoría del texto y de lo simbólico, que desde hace años se desarrolla en *Trama y Fondo*.

Un más allá del lenguaje

Hasta los más radicales teóricos del giro lingüístico se han planteado qué puede haber más allá de los límites que instaura el lenguaje. A pesar de que, para ellos, en lugar de la verdad objetiva de los hechos y las cosas del mundo sólo está la auto-reflexividad, el estudio de las condiciones de producción del discurso; sin embargo no han podido dejar de plantear, de un modo u otro, ese más allá que incluso, en un momento determinado, dio lugar a una polémica entre Rorty, Habermas y Foucault.

Si para Habermas, el menos relativista de todos ellos, hay una instancia que no es lenguaje y que es, precisamente, la razón, para Rorty, en cambio, el lenguaje es el determinante total del mundo, y la razón no es sino una forma de lenguaje, quedando entonces como única instancia, fuera del lenguaje, el dolor y el sufrimiento. Por último, para Foucault hay otros determinantes del mundo, además del lenguaje, como pueden ser el deseo o el poder. Dejando ahora de lado la interesante aportación de Habermas, vemos cómo para Rorty y Foucault lo que queda fuera de la supremacía del lenguaje son restos subjetivos, que se nos presentan o bien carentes de todo significado y sentido (el dolor y el sufrimiento) o bien como potenciales contaminantes del discurso, según el significado que antes le hemos dado a este término (como son el deseo y el poder).

Aunque, desde luego, el que manifestó una preocupación más clara por este más allá de los límites del lenguaje fue Wittgenstein, que no dejó de mostrar su atracción por eso "de lo que no se puede hablar", ámbito cuya existencia nunca negó; al contrario, juzgó que era algo muy importante, pero sobre lo que por desgracia había que callarse. Es decir, que el propio lenguaje no permitiría ninguna aproximación a ese mundo oculto, a esa extraña e inaccesible región exterior.

Pero quizá el pensador más interesante del siglo XX, en este aspecto, sea Lacan, cuando propone la existencia de lo que él llama "Lo Real"; si bien podemos sospechar que tomó la idea (sin citar nunca su fuente) de Bataille, a quien por eso podemos considerar como el verdadero artífice

del concepto, aunque indudablemente fue Lacan quien lo desarrolló, para sacarle un notable partido, de cara a la construcción de su discurso teórico. Lacan podría haber avanzado enormemente, apartándose del relativismo posmoderno y de la filosofía del giro lingüístico, pero finalmente eligió ser su figura más señera. Pues para Lacan "Lo Real", eso que está más allá del lenguaje y que constituye la materialidad misma del mundo, no sería sino el horror, el caos informe e inaccesible, de tal modo que la única "verdad" que puede asumir el ser humano es la de admitir el sin-sentido, el vacío absoluto que reina en lo real. De este modo podemos explicarnos fórmulas lacanianas como la que define a "la mentira como el deseo más fundamental" (deseo de que haya sentido). Es así como Lacan llegó a convertirse en uno de los pensadores más propiamente posmodernos, entre los que sin duda debe ocupar un lugar de honor, aunque, sorprendentemente, hasta ahora pocas veces haya sido clasificado de este modo.

Apuntes sobre la verdad desde la teoría de lo simbólico

Vamos a dejar de lado la deriva lacaniana¹², para intentar integrar el concepto de lo real en relación con una noción de verdad construida a partir de la teoría de lo simbólico.

Según el concepto de verdad que vamos a manejar¹³, hay que distinguir entre verdad objetiva y verdad subjetiva. La verdad objetiva es la que se sustenta en el método científico y tiene que ver con los enunciados y con el significado. Esta verdad objetiva se subdivide a su vez en verdad fáctica, en la que los enunciados se atienen a los hechos, y verdad lógica, que está relacionada más bien con la coherencia discursiva y en ella los enunciados se construyen a partir de deducciones lógicas¹⁴.

Por el contrario, la verdad subjetiva (que no es reconocida como tal por la epistemología cientifista, empirista, positivista y racionalista) tiene que ver con el campo de la experiencia (por ejemplo, con la experiencia estética) y en ella cobran importancia la enunciación y el sentido.

El problema de la verdad objetiva, científica, es que, como acertadamente señaló Nietzsche en *La genealogía de la moral*, se refiere a un "sujeto puro de conocimiento, sujeto ajeno a la voluntad, al dolor, al tiempo", es decir que deja de lado las experiencias más intensas del sujeto.

Ahora bien estas experiencias –el dolor, el sufrimiento– pueden ser abordadas mediante el símbolo, es decir la palabra simbólica, en contra de lo que sostiene el pensamiento del giro lingüístico, que las deja aban-

- 12 Las diferencias entre la teoría que se construye en Trama y Fondo y la de Lacan, en relación con lo real, han sido perfectamente carac-terizadas por Jesús GONZÁLEZ REQUENA en su artículo "El texto: tres registros y una dimensión", publicado en *Trama y Fondo* nº1, 1996. En él se señala que "podemos aislar, contra la opinión lacaniana, lo real en el texto, como su materia en tanto que hace resistencia a la forma (..) y al significante (lo formalizado). (..) La diferenciación del ámbito del lenguaje, entre un registro semiótico y una dimensión simbólica obliga, finalmente, a redefinir la relación de lo simbólico con lo real. Pues si lo semiótico se configura como un orden lógico de inteligibilidad que excluye, por su propia lógica interna, toda inscripción de lo real, lo simbólico, por el contrario, es precisamente ese otro campo de lenguaje, ese lenguaje del inconsciente que marca la vía, que hace surco al encuentro con lo
- 13 Para abordar el concepto de verdad nos vamos a basar en el artículo "Teoría de la verdad" de Jesús GONZÁLEZ REQUENA, publicado en el nº 14 de la revista *Trama y Fondo*.
- 14 Esta es la única "verdad" existente desde el punto de vista del giro lingüístico, como ya hemos analizado, pues tiene que ver con la auto-referencialidad del lenguaje y con sus reglas internas de organización. Puesto que ya la hemos descrito con amplitud, no volveremos a mencionarla en este epígrafe.



donadas a un resto tétrico, situado más allá del lenguaje. La verdad subjetiva, por tanto, está en relación con la palabra, con la promesa (por lo cual va más allá del ámbito del significante, del signo) y su reconocimiento plantea la existencia de otra forma de saber, basada en la ficción, en el relato.

Esta forma de conocimiento (no científica) es narrativa y ha sido esbozada o sugerida por muchos escritores y artistas, por ejemplo por Thomas Mann, cuando dice que en las buenas obras literarias late lo que él llama el "espíritu de la narración". De este modo, y aunque pueda parecer paradójico, debemos mantener que, en el ámbito de la verdad subjetiva, existe una estrecha relación entre la ficción y la verdad. No siempre claro, sólo cuando la ficción se arriesga a ser obra de arte, a asumir en su seno ese espíritu de la narración.

Podemos así plantear que en la dimensión en la que se despliega la enunciación (que debemos diferenciar de la de los enunciados), la verdad no está intrínsecamente relacionada con los datos provenientes de la realidad empírica, pues una narración literaria es, por esencia, algo ajeno a eso que se ha llamado, ingenuamente, "realismo". Por el contrario, la verdad en el ámbito de la enunciación sí que debe estar estrechamente relacionada, en cambio, con las experiencias subjetivas, de tal modo que en la narración debemos percibir una coherencia simbólica respecto a ellas. Esta es la dimensión simbólica del lenguaje (tal y como lo ha señalado, de nuevo, Jesús González Requena). Por eso el símbolo está relacionado con el relato.

Tenemos, pues, dos métodos para afrontar Lo Real. Uno sería la verdad fáctica, es decir el establecimiento de los hechos. Para eso debemos asumir que el hecho es, de verdad, una "huella de lo real" y no sólo un signo. En este sentido, los mecanismos y salvaguardas de los que se dota el método científico tienen como misión evitar que la "huella de lo real" se contamine ineludiblemente de subjetivismo, impidiendo así su articulación en forma de lenguaje objetivo, que no es otra cosa que el establecimiento del hecho.

El problema es que la ciencia sólo puede enfrentarse a lo real hasta un determinado punto, pues el método empírico está limitado a la gestión de ciertas dosis de lo real, las que dan lugar a lo que hemos convenido en denominar como "huellas", que son eso, indicios, rastros de lo real. Por otra parte, su ventaja es su mayor inconveniente, pues al anular la contaminación subjetivista, tiende a borrar al sujeto en su totalidad, dando lugar a una caracterización del mundo tendencialmente inhumana,

poblada de simples e inertes objetos (un mundo alienado y alienante en su total objetivismo).

El desarrollo de la ciencia necesita siempre de un límite (ético) y de un contrapeso o complemento (simbólico). Por eso reivindicamos el otro método de establecimiento de la verdad, que hace referencia al espacio subjetivo, es decir a lo simbólico. El símbolo, concebido en tanto que núcleo mismo de lo real, su roca dura.

En definitiva, la teoría de lo simbólico reconoce, como no podía ser de otro modo, la supremacía del lenguaje, su enorme importancia; pero de entrada sitúa esta toma de conciencia, históricamente, mucho más atrás, en los orígenes del cristianismo, cuando en el evangelio según San Juan se señala que en el principio, en la creación de un mundo habitado por el ser parlante y metafísico, "fue el Verbo".

El verbo, la dimensión sagrada, en tanto que performativa del ser humano, del lenguaje; es la palabra simbólica la que permite enlazar la jaula de signos en la que estamos atrapados (el registro semiótico del lenguaje) con lo real del origen, con lo real del mundo.

Las limitaciones, y posteriores desvaríos, del giro lingüístico, quizá provengan del hecho de que no fue capaz de reconocer en el lenguaje nada más que su registro más puramente semiótico, formal, significante; sin haber podido caracterizar por tanto la presencia en él del símbolo. Es decir, de la palabra en tanto que sagrada.

t&f





Amparo Garrido

México en Eisenstein. Figuras de la muerte

BASILIO CASANOVA Trama y Fondo

Mexico in Eisenstein. Figures for death

Abstract

Sergei M. Eisenstein was in Mexico in 1930. There he shot *¡Que Viva Mexico!*, a film that, as it was the case with others of his movies, was left unfinished. In the film epilogue, however, one realizes how strongly Mexican death culture influenced him. In this paper, we suggest that ritual presence of death enabled Eisenstein to work out the primal scene, in which the sex -and women- play a key role.

Key words: Eisenstein, Mexico, Epilogue, Death, Primal Scene

Resumen

Sergei M. Eisenstein viaja a México en 1930. Allí rueda ¡Que viva México!, una película, como otras suyas, sin terminar. En el epílogo del film podemos no obstante rastrear la profunda huella que la cultura mexicana de la muerte dejó en él. Nuestra tesis es que esa presencia ritual de la muerte permitió a Eisenstein elaborar una escena, primordial, en la que el sexo -y la mujer- juegan sin duda un papel esencial.

Palabras clave: Eisenstein, México, Epílogo, Muerte, Escena primordial

Carteles, esqueletos, calaveras y mujeres

El epílogo con el que Sergei M. Eisenstein pretendía cerrar ese film inconcluso que es ¡Que viva México! arranca con esta imagen de una calavera taurina.





Le siguen unos carteles que anuncian la representación en el teatro nacional de México de *Don Juan Tenorio* el día 2 de noviembre del año 1931,







y un grabado de José Guadalupe Posada que es una calavera de Emiliano Zapata montando a caballo.

Carteles, todos ellos, que anuncian, pues, una cita con la muerte.

A continuación, imágenes fotográficas de mujeres posando estáticas junto a unos cirios encendidos.







Como telón de fondo de todas estas imágenes de mujeres, el mítico volcán *Popocatépetl*.





Mujeres, decíamos, en actitud hierática, sin casi expresión: ningún gesto, ningún movimiento se atisba en sus rostros ni en sus cuerpos. Mujeres que velan las tumbas de sus difuntos.

Y la cumbre nevada del volcán mexicano siempre al fondo. Y alineado con ella, el fuego de los cirios. El fuego, pues, y el hielo, dos polos térmicos, se dan cita en ese eje compositivo protagonizado, además de por las figuras enlutadas de las mujeres, por la presencia de los cirios y del volcán.

Un volcán nevado que contiene fuego en su interior, y que podría, entonces, entrar en erupción –el Popocatépelt es de hecho un volcán activo, vivo.

Tal es la índole plástica de estas imágenes, contenidas, en las que late el ardor incandescente de ese fuego –el del interior del volcán como el de las mujeres– que podría, en un momento dado, emerger.

A continuación, junto a unas imágenes de mujeres velando en el atrio de una iglesia una tumba, las primeras imágenes de calaveras de azúcar, calaveras dulces que se regalan en México por el *Día de muertos* con el fin, se dice, de desear a quien es obsequiado con ellas una muerte dulce.



Y de esa misma índole –la de una muerte dulce–, parece ser esta imagen de una madre que ofrece a su hija una calavera de azúcar con el nombre de Rosa escrito en la frente.





La muerte, pues. Y el amor...







... el cortejo erótico junto a un altar en el que puede verse, a la derecha de la imagen, la fotografía del difunto, un hombre de prominente bigote.





Y en el altar a él consagrado, la comida y la bebida: se come y se bebe aquello que era del gusto del muerto.

Se come y se bebe en su honor. Y el hombre corteja a la mujer.







Y también reza a la Virgen.

Ora ante un altar de la Virgen de Guadalupe, se levanta, bebe *pulque* –bebida alcohólica de uso ceremonial que se obtiene de la planta del maguey– y se sitúa de nuevo ante el altar mientras hace el signo de la cruz.

La composición del plano es muy similar a la de esa pintura que realizara el muralista mexicano Diego Rivera, quien, en viaje a Rusia, habló a Eisenstein de la festividad del *Día de muertos*.

Día de muertos

Y bien: ¿Qué llevó a Eisenstein a México?

El interés del cineasta por este país nace tras contemplar en su habitación, al tiempo que fijaba su vista en el techo pintado "con círculos concéntricos, rojos y negros...", ilustraciones y fotografías del Día de muertos.

*"La impresión –*escribe en sus memorias Eisenstein– *se me clavó como una espina"*².

El caso es que esas fotografías e ilustraciones dejaron huella en él. Le dejaron una herida, la de la espina que se le clavó.

Y con la herida, un deseo irrefrenable: "el deseo de ver todo eso en la realidad"³.

Mas, ¿qué vio realmente Eisenstein en su habitación? ¿Qué mostraban esas ilustraciones que tanto le impresionaron?



"El esqueleto de un hombre que está montado sobre el esqueleto de un caballo. Un enorme sombrero. Sobre los hombros, las cananas"⁴.

¿Acaso, pues, este grabado de José Guadalupe Posada que representa a Emiliano Zapata?

Grabado que aparece en el epílogo que Eisenstein ideara para cerrar ¡Que viva México! Aunque también podría tratarse de este

otro grabado del mismo autor: Don Quijote montando a Rocinante.

En cualquier caso, ese esqueleto de un hombre montado a caballo comparece ante Eisenstein como una suerte de emisario de la muerte.

Pero el cineasta contempló en su habitación más huesos y esqueletos, huesos y esqueletos que le asombraron, y por los que desde niño sentía atracción:



- 1 Eisenstein, Sergei (1988) "Encuentro con México", Yo. Memorias inmorales 1, Siglo XX1 editores, México, p. 377.
 - 2 Eisenstein, op. cit., p. 377.
 - 3 Eisenstein, op. cit., p. 377.
 - 4 Eisenstein, op. cit., p. 377.





5 Eisenstein, op. cit., p. 377.

"Los otros dos esqueletos (un hombre, a juzgar por el sombrero y los añadidos... bigotes, y una mujer, a juzgar por la falda y la alta peineta) están en la característica pose de baile"⁵.



C34 Gran fandango y francachela de todas las calaveras The Calaveras' Grand Ball and Banquet

No este grabado posiblemente –pues entre los añadidos de este hombre no está el bigote, y la mujer, aunque lleva falda, no lleva peineta-pero sí algo muy parecido a esta obra de su admirado José Guadalupe Posada.

El vértigo de la vida

El caso es que Eisenstein llega a México en 1930 atraído, él mismo lo afirma, por los esqueletos. Podría decirse, también, que por la muerte.







Pero allí se encontró, además de con esqueletos, con personas de carne y hueso. Es decir: con la vida.

De hecho en ¡Que viva México! aparecen hombres y mujeres dotados de una sensualidad –y de una vitalidad – que no volveremos a encontrar en ninguna otra parte de su filmografía.



Un niño pues, Eisenstein, atraído por los esqueletos. Un niño como éste que aparece en el epílogo de ¡Que viva México! en una composición idéntica a como lo hacen el hombre y la mujer.





Rima plástica, sin duda, la que existe entre una y otra imagen, ya que es idéntica la manera en como el hombre y el niño miran a la mujer y a la calavera, respectivamente. Rima que marca, además del paso de la niñez a la edad adulta, la íntima conexión entre la calavera y la mujer.

¿Y qué hace a continuación ese niño que bien podría ser Eisenstein a la edad de 12 años, edad que según declara él mismo en sus memorias seguía teniendo cuando ya le habían salido canas?







Pues lo que ese niño hace es romper esa calavera de azúcar. Y lo que sigue inmediatamente a ese acto del niño es lo que quedaría entonces velado de la pareja: no otra cosa que el encuentro sexual.





Y el vertiginoso giro de una noria siempre al fondo, cuya presencia recurrente en imagen remite a aquella otra, también recurrente, del volcán que habría entrado ahora, al igual que las mujeres que rimaban plásticamente con él, en erupción.





El vértigo de la feria, el vértigo del baile –el vértigo del sexo, por tanto– y el vértigo, también, de la muerte, se han abierto paso una vez que el niño ha roto la dulce calavera.





Las máscaras mortuorias y las calaveras comienzan entonces a proliferar asociadas con el giro de la noria.

La rueda de la muerte

La rueda, pues, de la muerte, cuyas resonancias figurativas se remontan, por ejemplo, a esta representación teotihuacana de la muerte.



Y junto a ésta, la cifra tres –la cifra del Edipo–, se repite en la composición de los planos.







Ritmo vertiginoso de la feria, y ritmo frenético también de una rumba afrocubana a cuyo son parece bailar ahora todo el mundo.

Incluidas estas tres esqueléticas figuras, muy semejantes a las que aparecen en el mural de Diego Rivera titulado *La fiesta en la calle* que forma parte de la composición *Día de muertos* –a los mexicanos, de hecho, les gusta mucho el baile.





Como esqueléticos son también los cuerpos de estos bailarines que vemos en imagen y que tan acentuadamente contrastan con los de las mujeres con las que forman pareja.





La fiesta, pues, de la muerte.









La muerte como fiesta en la que todos participan. Y donde retornan rimas plásticas como éstas de Mictlancihuatl, diosa azteca de la muerte,





y la mujer.





Escena primordial

Y bien, ha llegado el momento de hablar de ese nítido y sorprendente contraste entre el dinamismo de estas imágenes de mujeres bailando en la feria, y el estatismo de estas otras.







Como nítido es también el contraste entre la frialdad de las primeras y el aspecto sensual, caliente de las segundas.





Unas vistiendo un riguroso negro, otras totalmente de blanco. Blanco presente ya, sin embargo, en la cumbre de ese volcán que, situado al fondo, habría entrado ya en erupción.

Y bien. ¿No podría ser ese precisamente el vértigo, propiamente pulsional —el vértigo que produce el empuje mismo de la pulsión—, que parecía asaltar a Eisenstein cuando estando solo en su habitación, confrontado con la honda negrura del techo y con los círculos concéntricos rojos y negros que lo decoraban, "a veces parecía que los de colores (anillos negros y redondos) comenzaban a girar y a desplegar el cuarto hacia los lados".

6 Eisenstein, op. cit., p. 377.



Y asociada con esa visión, con esa sensación vertiginosa, recordemos, la imagen del esqueleto de un hombre montado sobre el esqueleto de un caballo.

Y los esqueletos de un hombre y de una mujer bailando.





C34 Gran fandango y francachela de todas las calaveras The Calaveras' Grand Ball and Banquer

Una escena en la que se dan cita el sexo y la muerte. Lo que nos llevaría a pensar que estamos ante una representación de la escena primordial, originaria.

Un hombre con sombrero y una mujer con peineta bailan junto a un tiovivo que no cesa de girar.





Y junto a la pareja un guardia, es decir, un representante de la ley que pasa, como antes el niño, de contemplar la *escena*, a querer prohibirla,







y a interrogarse después por ella, así como por la muerte misma.





7 González Requena, Jesús (1992): Eisenstein. Lo que solicita ser escrito, Editorial Cátedra, Madrid, p. 252.

Ya que es éste, el del sexo y la muerte, el eje donde, como ha señalado González Requena en su imprescindible libro sobre Eisenstein⁷, se sitúa, en un momento dado, la cámara.

El guardia aparece a continuación dando paso –a la escena.







Escena que protagonizan un hombre y una mujer.

¿La misma escena que tanta impresión causara a Eisenstein cuando la contemplara en su habitación?

A continuación aparece en el film esta otra imagen del esqueleto de un hombre que no por casualidad es el mismo de la escena de baile: su traje y su sombrero son idénticos. Este esqueleto luce, al igual que el hombre que contemplara Eisenstein montando a caballo, además de sombrero, unos prominentes bigotes.





A esqueleto ha quedado también reducido el guardia que observaba la escena, y al que vemos con el brazo en alto.



La risa y lo real

Imágenes de esqueletos de hombres, figuras todas ellas paternas, se suceden ahora una tras otra.









Condición ésta, la de esqueletos, de la que parecen reírse quienes los contemplan, quienes, como este otro hombre, descubren que detrás de esas máscaras no hay más que un montón de huesos.







Como se ríe también este niño detrás de cuya cabeza gira incesante la noria.







Él mismo fruto de esa escena –y de ese acto– de cuyos efectos sin embargo todos se ríen. Las carcajadas constituyen, entonces, una manera de tocar lo real –del sexo, de la muerte– que también a ellos les aguarda.

La mujer existe

Y junto a ese saber de lo real, emerge la posibilidad de ver –y de mostrar– de otra manera a la mujer.





Una mujer sensual –femenina y acogedora–, rodeada de cuencos, uno de los cuales parece estar ofreciendo con cariño –palabra escrita en el propio cuenco–, al tiempo que lo hace girar.







Una mujer, en fin, como la que nos es dado ver en esta secuencia final de uno de los montajes que se han hecho del epílogo de este film inacabado que habla de la muerte y cuyo título es ¡Que viva México!

t&f



Amparo Garrido

Europa, la ballena y lo demoníaco

LORENZO JAVIER TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos

Europe, the whale and the demonic

Abstract

With the aim of attempting to establish the symbolic structure underlying images on the whole, in this paper we carry out the textual analysis of some key sequences from the film *Werckmeister Hármóniak* by Béla Tarr and how they intertwine with an author's childhood memory. To be precise, herein we are concerned with the symbolic structure arising from the utilization of an element shared by the childhood memory and the film. It is our purpose to highlight the importance and meaning of symbols for European and Western culture construction and survival.

Key words: Béla Tarr, Werckmeister Hármóniak, Demonic, European Symbols

Resumen

A partir del análisis textual de algunas secuencias clave de la película *Werckmeister Hármóniák* y de su entrecruzamiento con un recuerdo infantil del autor, se intenta analizar la estructura simbólica que subyace en las imágenes en general. En concreto, la que surge de la utilización de un elemento común entre el recuerdo infantil y la película. A partir de ello se pretende ahondar en la importancia de los símbolos, a través de sus imágenes, en la construcción y pervivencia de la civilización europea y occidental.

Palabras clave: Béla Tarr, Werckmeister Hármóniák, Demoníaco, Símbolos europeos

Los elementos gráficos que se muestran en este cartel y su disposición, recuerdan a los que canónicamente aparecen en el cartel de una película de acción. Más abajo explicaré por qué lo muestro y si realmente se corresponde con ese modelo; de momento me sirve para la introducción a mi análisis, pese a que no tiene que ver directamente con el grueso de las imágenes que voy a analizar.

Los actores del cartel nos miran de una manera especial: desde arriba, en contrapicado –elemento canónico de enaltecimiento del actor– y mostrando una mirada tan intensa que parecería que fija su objetivo más allá de la bandera europea mostrada y de la escena bélica que se libra en la parte inferior ¿En qué reside la especial pregnancia de esa mirada, más allá de su capacidad retórica de interpelación a los espectadores?





1 Este artículo es una reelaboración de sendas comunicaciones presentadas en el II Congreso de Cine Europeo Contemporáneo (CICEC), Barcelona: CCCB, Universitat Pompeu Fabra, junio 2006 y el IV Congreso Internacional de Analisis Textual "Símbolos e imágenes", Segovia: Universidad de Valladolid, noviembre de 2007.

Ante esta pregunta que pone en evidencia la presencia de una mirada tan pregnante, es necesaria una lectura que vaya más allá del mero análisis formal. Una que, además, atienda a la pulsión bélica que reside en la parte inferior del cartel, la cual no deja de matizar e impulsar esa mirada.

En otro sentido, me pregunto por la especial energía y materia que hace que los símbolos perduren en una civilización a través de sus imágenes¹.

Por ello, es conveniente buscar en el origen; así que desde la posición del analista de imágenes que se implica en el análisis que propongo aquí, quizá sea pertinente traer a colación una anécdota personal autobiográfica que me ayude a afrontar esa apelación escópica: en el colegio, a la edad de 4 ó 5 años, nos habían mandado escribir una redacción de tema libre. Yo entregué una mezcla de cosas que creí o imaginé leer, de mi propia imaginación y quizá, también, de recuerdos inconexos de un sueño que podría haber tenido por aquel entonces. Era una historia sobre el origen de las ballenas: en ella, sostenía que realmente quizá no eran lo que parecerían ser sino unos extraterrestres abandonados a modo de castigo en la Tierra por sus semejantes. Con ese eficaz *disfraz* de ballena habrían sobrevivido desde entonces.

Posteriormente, nunca he sabido hasta qué punto me inventé la historia, la leí o, lo que me parece más interesante, la soñé. Y digo que es más interesante porque quizá se localiza en ese sueño una de las características esenciales de lo onírico que propusiese Sigmund Freud: la inversión del significado de alguno de sus elementos latentes.

La inversión o transformación de un elemento en su contrario es uno de los medios de representación que el sueño emplea con mayor frecuencia. Por serle de múltiple utilidad, sirviendo, en primer lugar para dar cuerpo a la realización de deseos, contraria a un determinado elemento de las ideas latentes. La expresión «¡Ojalá hubiera sido al revés!», es, con frecuencia, la que mejor traduce la reacción del yo contra un recuerdo penoso. Pero cuando la inversión se nos muestra más valiosa es cuando la consideramos desde el punto de vista de la censura, pues crea una considerable deformación de los elementos que de representar se trata, hasta el punto de paralizar al principio, toda tentativa de comprensión del sueño. Por tanto, cuando un sueño nos rehúsa tenazmente su sentido, deberemos intentar la inversión de determinados fragmentos de su contenido, operación con la cual queda todo aclarado en el acto muchas veces. Además de la inversión del contenido, habremos también de tener en cuenta la de la sucesión en el tiempo².

Así, las ballenas de mi historia actuarían como sustitutas o máscaras del Otro por excelencia, el Extraterrestre –lo que constituiría una estructura simbólica básica de sustitución.

2 FREUD, S. (1900): La interpretación de los sueños, (capítulo VI: La elaboración onírica, C) Los medios de representación del sueño), Sigmund Freud CD Obras Completas, de la edición de Biblioteca Nueva, In Context, Argentina, 1995. Otra estructura que localiza Freud y que se cristaliza en mi historia es la de inversión: las ballenas eran extraterrestres, es decir, provenientes del espacio exterior y, topológicamente, provenientes de *las alturas*. Sin embargo, las ballenas son básicamente animales marinos que se lanzan fuera del agua para respirar³; es decir, monstruos de las profundidades.

En lo que sigue voy a intentar relacionar este recuerdo infantil con una película, *Werckmeister Hármóniák*⁴ sobre la que he investigado y en las que noto cierto eco con la inversión y sustitución hallada; pero sobre todo, la traigo a colación porque en ella aparece también una ballena de mirada de infinita tristeza, quizá como la de ese extraterrestre exiliado.

- 3 Quizá este hecho de respirar fuera del agua, como corresponde a todos los mamíferos, incluidos los marinos como éste, es lo que me llevó a sospechar en mi infancia de su origen incierto. Por cierto, que la etimología de ballena proviene del latín ballaena, y éste del griego φαλαινα o lanzar (también soplar, hincharse).
- 4 Werckmeister Hármóniák, Béla Tarr, Hungría, 2000. Este director no ha estrenado ninguna película comercialmente en España.







El arranque de la película muestra un plano-secuencia canónico en el que se ven las llamas de un hogar. Un plano de arranque, pues, canónico, como lo es ese punto de ignición del que surgen todos los relatos. Sin embargo, una mano entra en plano y apaga el fuego con los restos de una cerveza.

Sin solución de continuidad, una panorámica abarca casi todo el espacio del bar en el que se desarrolla la acción, ¿quizá una nuevo horizonte para el sentido que podría abrigar el fuego del hogar? No, inmediatamente, el que lo apaga –el dueño del bar– anuncia que es hora de cerrar.

Por lo tanto, no va a haber ninguna llama que vaya a sostener el sentido de lo que se nos va a contar. En términos de Teoría del Texto diríamos que, casi sin haber empezado, se ha apagado ya el Punto de Ignición.

Una atracción de feria llega a una ciudad de provincias húngara: un camión con tráiler surge de la oscuridad. El protagonista del relato, János Valuska, será el primero en verlo llegar, marcándose así desde el primer momento su especial relación con lo que hay en el interior del remolque. Una relación que, no está de más apuntarlo, viene marcada desde el principio por la posición de inferioridad de Valuska: el contrapicado de la imagen se ve reforzado por el empequeñecimiento de su figura, la









cual, además, queda cortada a modo de perro semihundido goyesco, resituándose el remolque –y, lógicamente, lo que transporta en su interior, una ballena disecada – en un punto alto de la imagen.

Aquí aparece una inversión –en términos freudianos– hacia lo alto de la ballena, como sucedía en mi recuerdo infantil. Esto se ve reforzado a lo largo de la película, pues en ella se verá siempre a la ballena en lo alto del tráiler hasta que, al final, se muestre desparramada por el suelo de la plaza.

La ballena produce un efecto hipnótico sobre la gente que va a verla, incitándoles a provocar el caos y la destrucción en la ciudad.

Como he señalado, el nombre del protagonista es János, por lo que no se puede pasar por alto la relación con el Jonás bíblico que he introducido más arriba. Como es sabido, éste forma parte de una críptica historia bíblica –*Libro de Jonás*– en la que hay *un gran pez* como protagonista. En ella, el profeta Jonás es impelido por Dios para que sea una especie de correveidile –Jonás significa *paloma de la paz* en hebreo⁵– con el pueblo de Nínive, con el fin de persuadirles para que se arrepientan de su maldad, con la advertencia de, en el caso de no hacerlo, ser castigados.

Es interesante recordar a la forzada posición con la que el público de la Capilla Sixtina debe mirar la magna obra, sobre todo si se tiene en cuenta el elemento de inversión de la mirada que llevo señalando desde el principio.

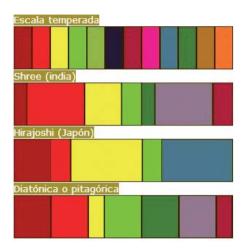
Además, es de destacar que, pese a la importancia del *gran pez* en la composición que Miguel Ángel diseñó, lo que más impresiona es la intensa mirada de terror de Jonás hacia un lugar fuera de campo, muy por encima de su cabeza y en el que se supone que está Dios.

De nuevo con János, se comprobará que éste también es una especie de mensajero en la trama de la película, pues se le ordena investigar

5 Y el nombre de su padre, Amittai, otro personaje bíblico, significa mi verdad en hebreo.



Miguel Ángel, El profeta Jonás, Capilla Sixtina, 1508-1512.



sobre los extraños sucesos ocurridos tras la llegada de la ballena y sus supuestas huestes. Los que le dan el mandato, un matrimonio separado, son otros dos personajes de peso en la trama: él, Eszter, un músico y teórico de la música que se dedica a filosofar sobre las *Armonías Werckmeister*.

Estas armonías se refieren a la escala musical que el musicólogo barroco Andreas Werckmeister estableció en el siglo XVII⁶. Es la llamada *escala tempe*-

rada la cual venía a establecer de forma matemática cómo deberían ser las armonías y composiciones musicales desde ese momento y hasta la actualidad. Esta escala musical, entre otras cosas, parece ser que facilitó el desarrollo espectacular que la música occidental tuvo desde ese momento. Es un tema discutido aún hoy día, por lo que hay diversas teorías al respecto. Sin olvidar, además, que en otras culturas hay otro tipo de escalas idiosincráticas, las cuales, como puede verse en el gráfico, son aparentemente más irregulares, pero que han dado lugar, igualmente, a ricas tradiciones musicales hasta hoy día.

Me interesa destacar, sin embargo, que hay teóricos de la música que afirman que algo que tiene que ver con el sentido profundo de ésta, más que con la técnica, se perdió en el camino. El mismo Eszter reflexiona al respecto en su estudio de música:

6 De todas formas, aunque la gama temperada ya fue apuntada por Simón Stevin (1548-1620) en sus documentos inéditos, estas ideas se importaron a Europa desde China (Dinastía Ming) a partir del libro del Príncipe Chu Tsai-Yu Una nueva historia de la Ciencia de los diapasones (1584). Los chinos no le prestaron mucha atención, pero los europeos vieron rápidamente las ventajas, siendo Mersenne quien reeditó las ideas de Chu Tsai-Yu en uno de sus libros sobre teoría musical titulado Harmonie Universelle (1636). Cfr. BUELOW, George J. "Andreas Werckmeister", Grove Music Online, ed. L. Macy (consultado el 30 de septiembre de 2006, http://www.grovemusic. com).





7 – Michael Praetorius (Kreuzberg, 15 de febrero de 1571, 15 de febrero de 1621), fue un compositor alemán, organista y escritor de música. Fue uno de los más versátiles compositores de su época e influyó en el desarrollo de formas basadas en himnos protestantes.

– Francisco de Salinas (Burgos, 1513, Salamanca, 1590) fue músico, compositor y humanista. Perdió la vista a edad temprana. Estudió humanidades, canto y órgano en la Universidad de Salamanca. Publicó *De Musica libri septem* en Salamanca en 1577. Trabajo de investigación folklórica en el que analiza la música bajo las modalidades diatónica y cromática, así como las formas musicales y el ritmo.

 Andreas Wérckmeister (Benneckenstein, 30 de noviembre, 1645, 26 de octubre, 1706) fue un organista, teórico de la música y compositor de la época barroca.

- ...hay una duda que no es técnica, es más bien una pregunta filosófica Entra János y se sitúa todo el tiempo a la espalda de Eszter hasta...]. De modo que el sistema tonal en cuestión, por investigación, nos ha conducido inevitablemente a una prueba de fe, en la cual preguntamos: ¿Qué es lo que nos hace creer que esta armo-nía, la base de cada obra maestra, refiriéndose a su propia irrevocabilidad, realmente existe o no? [...que János desaparece y la cámara se centra en Eszter que habla en primer plano. La cámara se mueve todo el tiempo a su alrededor de manera hipnótica] Aquí se ve que deberíamos hablar de, no investigación en la música, sino de una realización única de no-música que durante siglos ha sido tapada. Un escándalo terrible que deberíamos revelar. De ahí la situación vergonzosa de que todos los intervalos en las obras maestras de muchos siglos son falsos. Lo cual quiere decir que aquella música y su armonía y eco, su encanto paralizante está completamente basado en un fundamento falso. Sí, tenemos que hablar de un engaño incuestionable, aún aquellos que no están muy seguros, los pequeños moderados, deben comprometerse ¿Pero qué tipo de compromiso, si la tonalidad musical pura es simplemente una ilusión, y los intervalos musicales verdaderamente puros no existen? [Aparece de nuevo János a la espalda de Eszter hasta que la cámara se queda sólo con el primero, excluyendo a Eszter] Aquí tenemos que reconocer el hecho de que aquellos tiempos eran más afortunados que estos, aquellos de Pitágoras y Aristoxeno. Nuestros antepasados estuvieron satisfechos por el hecho de que sus instrumentos puramente afinados sólo podían ser tocados en algunos tonos, ya que nos les inquietaban las dudas, porque sabían que las armonías divinas eran provincia de los dioses [Se vuelve a Eszter]. Más tarde, por si esto no fuera bastante, su desquiciada arrogancia decidió tomar posesión de todas esas armonías de los dioses. Lo hicieron a su manera. Cargaron a los técnicos con la búsqueda de la solución, [Panorámica sobre el micro que sostiene Eszter] Praetorious, Salinas y finalmente Andreas Werckmeister⁷ quién resolvió el problema dividiendo la octava de la armonía de los dioses, los doce tonos medios, en doce partes iguales [La cámara sigue su movimiento circular alrededor de Eszter, el cual se nos muestra ahora de espaldas en plano medio]. De dos semi-tonos, él falsificó uno. En vez de diez teclas negras, cinco fueron usadas y así concluyo. Tenemos que dar la espalda a este desarrollo de los instrumentos al llamado Temperamento igual y volver a la afinación natural de los instrumentos. Cuidadosamente, tenemos que corregir los errores de Werckmeister. Tenemos que referirnos a estas siete notas de la escala pero no desde la octava [La cámara cierra su movimiento circular alrededor de Eszter, y de nuevo aparece János al fondo], si no a, siete calidades distintas e independientes como siete estrellas fraterna-







les en el cielo. Lo que tenemos que hacer entonces es ser conscientes de que esa afinación natural tiene sus límites [János se levanta y sale de la habitación quedando antes tapado por él Eszter] y de que es un límite inquietante que definitivamente excluye el uso de ciertas cimas demasiado elevadas [Leve zoom de la cámara sobre el rostro de Eszter, cuya mirada se abisma].

Quizá sea interesante recordar para comprender este extenso monólogo que en la 2ª mitad del siglo XVIII surgió una problemática a partir de la aparición del concepto de estética y el gusto, en la que frente al modelo clásico anterior, en el que lo sagrado gestionaba todo aquello que tenía que ver con el arte, empezó a pensarse en el arte como una ciencia que debía acomodarse a la Razón y al nuevo método científico. Todo ello, pese a que por el camino se dejasen cosas importantes para el sentido de la música y el arte en general.

En palabras de Eszter, de las *limitaciones* del modelo anterior se obtenían *cimas demasiado elevadas* o, dicho de otro modo, el hecho de borrar esas limitaciones no garantiza seguir llegando a esas cimas.

De alguna manera, János, en esta secuencia, también *es tragado* por el músico filósofo: éste inunda la estancia con su discurso, al tiempo que la cámara da vueltas a su alrededor en 360°. Este movimiento circular sólo se rompe cuando la cámara se queda fija en János, que escucha atentamente a Eszter cuando éste empieza a hablar de los filósofos clásicos –también preocupados por la música– y de la verdad que sus teorías encerraban, pese a la limitación real que propusieron de que los instrumentos sólo podían tocarse según algunas tonalidades determinadas; proposición, por otra parte, que fusionaba a la música con lo sagrado.

La cámara se mueve de nuevo cuando el filósofo salta hacia el pasado más reciente.

El sentido de sus palabras podemos ponerlo en relación al establecimiento de una sociedad basada en una serie de valores deconstruídos o imaginarios, muy racionales y científicos, pero desprovistos de un lugar para lo sagrado.

También es interesante fijarse en esta secuencia en cómo Eszter sostiene el micro: ese *arpón* (con su cuerda o cable) por el que sus palabras quedan grabadas y que podrían servir para una acción –quizá enfrentarse a la ballena. Sin embargo, la manera muy marcada de sostenerlo, el hecho de que lee su discurso de una pequeña libreta y el mismo movimiento de la cámara que parece no salir de ese bucle, nos indica que algo



falta ahí: ¿quizá esas cimas demasiado elevadas a las que no es capaz de enfrentar? En ellas, como ya hemos visto, está la ballena y para enfrentarla, antes que nada, habría que dirigir la mirada hacia ella.

Sea como fuere, hasta el siglo XVII, la música se relacionaba con el movimiento de los planetas y las esferas celestes –lo que me lleva de nuevo a mi ballena infantil y da más peso a este personaje músico filósofo de la película, como alguien que le da el mandato a János desde una posición intelectualmente elevada –o desde *arriba*.













Ese movimiento de los planetas se escenifica en la continuación del fragmento de arranque que he analizado más arriba. Tras el plano analizado del hogar extinguido, la secuencia se centra en János, personaje un poco infantil, el cual, a modo de ángel simula precisamente, ayudándose de los feligreses del bar, el movimiento del sistema solar, afirmando que en éste se da «un reinado de infinito vacío». Esto es lo que sucede cuando se apaga la llama, cuando ya no hay Punto de Ignición que dé sentido.

Finalmente, el dueño del bar le echa a la calle: «Has bebido demasiado». En este sentido, he afirmado que János está del lado de lo angelical, por ese carácter de mensajero que se desplegará a lo largo de la película; sin embargo, en este momento, se le debería situar también del lado de la locura: se ve en su mirada, en esa capacidad de detallar lo invisible del espacio sideral y, sobre todo, en esa sabiduría sin un sentido que la gestione.

Quizá por ese carácter infantil, János es el personaje que más se acerca a la ballena, hasta casi fundirse con ella en un diálogo imposible en el

que parece hablar a su inconsciente, en el que un Super-Yo siniestro parece dominar la realidad:







 - ¡Mira cuántos problemas estás causando! Aunque no hayas dañado a nadie en mucho tiempo y no del todo como el Director se imagina.

Este diálogo continúa físicamente sin solución de continuidad, pero ahora János sólo escucha: son otros tres personajes los que hablan, a veces de forma incomprensible y los cuales se sitúan todavía más allá de la ballena, en el lugar más profundo del tráiler; podría decirse, entonces, en el inconsciente de János. Se oye una voz en off –o, dicho de otro modo, todavía más interior:

- No imagino nada. Pero sé que si no los tranquiliza se van a poner nerviosos y empezará todo una vez más. Dile también que no me sientan bien sus imprudencias ¡Tradúceselo! – ¡¿Por qué?! – no me sientan bien sus imprudencias ¡Traduceselo! – ¡¿Por que!! – Para que su cabeza infantil comprenda que no va a salir, que tú no la vas a sacar, que no va a salir de ninguna manera, tradúceselo – ¡Pero él confía en mí! – No aguantaré que exalte a la chusma con sus mentiras. Dile que se acabó, ahora y para siempre. – Él nunca quiso ir a ninguna parte. – Es el Director quién le lleva. Le contraté para hacer espectáculos y no para incitar a un levantamiento. No le voy a dejar hablar en público. Traduce eso. – No lo haré. Nadie podrá detenerlo hagan lo que hagan. - Ya basta de lloriqueos, la ciudad no quiere a estos bandidos. – No pondré en peligro el buen nombre de la compañía. La última vez va se pasó de la raya ¡De ninguna manera! ¡Ridículo! - Él no hará caso de ninguna autoridad superior. Nada de eso. En los ojos de sus seguidores, ahí está el Príncipe ¡Ninguna fuerza ordinária puede detenerle, él tiene energía magnética! ¡Su energía magnética es su desfiguración! ¡Es aberrante! – ¡Un monstruo nato que no sabe nada de nada! El título de príncipe se lo otorgué por motivos comerciales. Pregúntale y verás ¡Sus seguidores le esperan! Están perdiendo la paciencia ¡Para ellos él es el Príncipe! – ¡Entonces está despedido! A partir de ahora es independiente. Y yo voy con él – ¡Tú! – Yo. Haré lo que él quiere, porque él tiene el dinero. Tú eres pobre. El Príncipe es el que gana el dinero – ¡Deja de decir tonterías! ¿Por qué no intentamos arreglarlo? Dile que lo dejaré ir fuera, con una condición: que no abra la boca, no dirá ni una palabra, debe ser tan silencioso como una tumba. Dile eso [en otro idioma] - (En off) El Director no puede marcar las reglas. El Director consigue el dinero y el Príncipe consigue a sus seguidores ¡No hay nada más que discutir!



8 Con esta frase se aclara el propósito del movimiento deconstructivo, de cuya existencia he señalado más arriba que suele dudarse Sólo el Príncipe lo ve todo. Y el todo no es nada. Todo son ruinas. Lo que ellos construyen y construirán, lo que ellos hacen y harán, no son más que ilusiones y mentiras. **Cuando se construye sólo se completa a medias. En ruinas, todo está completo**⁸. Lo que piensan es ridículo. Piensan porque tienen miedo. Y el que tiene miedo no sabe nada. El Director no entiende que sus seguidores no tienen miedo y lo saben ¡Sus seguidores van a dejarlo todo en ruinas! ¡Tonterías! — ¡Ve a contárselo a la chusma y no a mí! No seguiré escuchando esto. Yo me lavo las manos. No cargaré con la responsabilidad de sus acciones. Usted caballero a partir de este momento es libre. Puede hacer lo que quiera. Cuando destruya las ciudades, no le quedará ningún lugar en el que esconderse ¿Comprende esto? —Sus seguidores harán lo que les diga. Todo les decepciona. No entiende por qué. Pero el Principe sabe perfectamente que es porque el todo no es nada. Acabaremos con esto ¡Los aplastaremos con nuestra furia! ¡Les castigaremos! ¡Seremos despiadados!



Se puede relacionar a este Príncipe con el de las Tinieblas, es decir, con *Nosferatu*, como se intuye por la sombra recortada en el fondo de la imagen. Al final de la película *Nosferatu*, moría el Príncipe por el contacto con la mujer amada, cerca de la cama en la que ésta dormía.

Más abajo voy a analizar brevemente el papel de la mujer en el sentido de la película; pero ahora quiero señalar cómo en la película de Béla Tarr aparecen muchas camas, algunas de ellas, pertenecientes a enfermos de un hospital.

Así, uno de los planos-secuencia más impactantes de la película, con un excepcional uso de la banda de sonido que no casa exactamente con la banda de imagen, es decir, que carece de puntos de sincronización claros, es el del asalto al hospital. Esa falta de armonía, pues, no es gratuita, pues señala la falta de sentido de todo lo que está ocurriendo: el último plano de la secuencia, que se centra en la mirada abismada de János es donde ese sinsentido se muestra de forma más evidente.

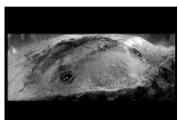


Pero antes, es interesante señalar cómo el caos se ha detenido, realmente, ante el anciano derrotado –pero lleno de dignidad– de la bañera blanca, con la piel arrugada, lo que morfológicamente nos recuerda también a una ballena varada.

En este sentido, Manuel Canga señala en su libro *La dolce vita*º cómo en su final aparece un monstruo al que todos los personajes miran, que también tiene que ver con lo demoníaco o como lo define Canga a partir de Lacan, con lo real.

9 CANGA, Manuel: *Guía para ver y analizar* «La dolce vita». Valencia: La Nau, 2004, p. 82.





Habría que recordar aquí de nuevo, a partir de ese anciano que sobrevive al ataque de la horda, la historia de Jonás: siendo un profeta, no quería predicar la palabra de Dios en Nínive –la gran ciudad malvada–, por lo que Dios le castiga a ser tragado por una ballena en la que permanece tres días y tres noches. Sólo cuando se arrepiente, sale del vientre. Va finalmente a Nínive a predicar y Dios perdona a la ciudad; sin embargo, Jonás entra en cólera por ese perdón, según éste, inmerecido, por lo cual es castigado de nuevo por Dios¹º. Indudablemente la historia del pez es una referencia a la muerte y la resurrección.

10 Mt 12:38-42, Lc 11:29-32. Es uno de los 12 libros proféticos conocidos como Profetas Menores, debido a su brevedad.

La clave de la película, sin embargo, está en la figura de la mujer y la relación de Eszter con ésta. Me refiero a su mujer, Tünde Eszter. De hecho, no es cualquier mujer, pues está interpretada por la actriz Anna Schygulla, actriz siempre de personajes fuertes. Tan es así que el comisario va a tener que sostener una pistola para bailar con ella al lado de la cama. Toda una mujer, pues casi se diría que tiene al comisario, o sea a la Ley, bailando al ritmo que ella marca.









Sin solución de continuidad se pasa de una cama a otra en la no hay tampoco ninguna estructura simbólica que sostenga lo que ahí se juega. Esta vez son los hijos del comisario los que bailan sobre la cama, inmersos en un ruido metálico, más allá de cualquier armonía antigua o moderna que recuerda a ese otro sonido ensordecedor del Fuego de San Telmo.

¿Dónde está el origen de todo esto, por qué se llega a esta situación, cómo se podría solucionar? Al final de la película hay un amago de contestar a alguna de estas preguntas: la clave, evidentemente está en enfrentar eso que supone la ballena o la mujer; pero el músico filósofo, finalmente, no se atreve a enfrentarse a ninguna de ellas –sólo tiene una curiosidad científica–, y les da la espalda.





11 0100101110101101.org. Sitio Web: http://01001011110101101.org/home/unitedwestand/media.html (Consultado el 6 de mayo de 2007).



De alguna manera, en lo que concierne al tema que me proponía al principio sobre cuál es la energía y materia necesaria para que los símbolos sigan existiendo y funcionen, se puede concluir que es necesario que haya hombres y mujeres que estén dispuestos a sostenerlos, es decir, que no se den la vuelta ante ellos y sean capaces de sostener un *arpón* –como si estuviese frente a la ballena.

Pero había quedado una pregunta en el aire respecto del cartel que introduje al principio. En realidad es de una película inexistente, un cartel inventado por un colectivo de artistas que, como ellos mismos afirman, utilizan medios de comunicación no convencionales para obtener la máxima difusión con el mínimo esfuerzo¹¹. Para ello, diseñaron este cartel de estética *blockbuster* con la idea de ver si los estereotipos norteamericanos conservaban su sentido o se podían ver como ridículos.

La bandera europea en el centro, pero vista como en contrapicado, por tanto, enaltecida; redonda y azul como la ballena y, como ésta, rodeada de una parte, por deseo, el de la mirada de los actores de la parte superior arriba y, de otra, por sufrimiento, el de las bombas y la guerra de la parte inferior.

Lo he traído a colación porque como he intentando mostrar, el campo simbólico que nos muestra la ballena no sólo tiene que ver sólo con el sexo, sino también con lo real, con lo sagrado y con los símbolos que sostienen una civilización.

Esa bandera nos recuerda a las mil veces vista bandera americana en películas bélicas: *United We Stand, nos mantenemos unidos, Europe has a mission*. De momento, es sólo una imagen: de nosotros dependerá que se convierta en un símbolo.

Pese a que es un proyecto artístico claramente manierista, se puede sacar algo en positivo, pues trae a la palestra la que quizá sea una de las mejores banderas que puede haber: una que no existe prácticamente en el imaginario simbólico –por lo que se evita la excesiva identificación imaginaria de los nacionalismos (y con eso juega también ese proyecto)–y que simboliza una de las mejores y más importantes aventuras civilizatorias de la Humanidad: Europa.

t&f



Dibujar la sombra del objeto

GUILLERMO KOZAMEH

Universidad Pontificia Comillas de Madrid

Drawing the object shadow

Abstract

The first spots made by the cavemen show part of their daily life. Perhaps these graphs may be understood from the psychoanalysis as being an attempt to express and control their inner world and outer milieu. The infantile drawing, somehow, retakes the spots and outlines that enable one to keep up the hope of eternity in the face of childhood, a time riddled with vortices and losses. In this paper we attempt to exemplify, through the children drawing, how human being symbolism needs a previous experience of satisfaction as a princeps condition for "the other scene" advent. Only following such a trace or mark we are able to endure the object absence and appeal to it by means of the phantasies bearing the wish.

Key words: Infantile Drawing, Absent Object Symbolization, Children Conflicts

Resumen

Las primeras manchas del hombre de las cavernas muestran parte de su vida cotidiana. Estos grafos quizás puedan entenderse desde el psicoanálisis como un intento de expresión y "dominio" de su mundo interior y su ambiente exterior. El dibujo infantil, de alguna manera, retoma las manchas y trazos que permiten la ilusión de una perdurabilidad frente a un tiempo como el de la primera infancia, de vorágines y pérdidas. En este trabajo intento, a partir del dibujo en los niños, ejemplificar cómo la simbolización del ser humano necesita de una experiencia o vivencia previa de satisfacción como condición princeps para que pueda advenir "la otra escena". Es después de este registro o huella, que podemos tolerar la ausencia del objeto para apelar a él a través de las fantasías que portan el deseo.

Palabras clave: Dibujo en niños, Simbolización del objeto ausente, Conflictos infantiles

Diversas disciplinas han abordado el dibujo en los niños de acuerdo a sus esquemas referenciales.

Desde la pedagogía y la psicología se describen momentos evolutivos. Formas, líneas, articulaciones de segmentos, que si se logran o no, informarán sobre los procesos normales o no de maduración.

El psicoanálisis intenta desde los primeros trabajos leer, en los dibujos de los seres humanos, una serie de signos que podrán o no acompañarse de un significado acerca de aspectos inconscientes.



Niño de 8 años. Psicosis Infantil. Se dibuja a él mismo jugando al

Digo "podrían" en tiempo condicional, ya que solamente en el trabajo clínico psicoanalítico, una lectura de elementos gráficos puede adquirir ese sentido.

El conocimiento de la historia del individuo, y especialmente las asociaciones que él realiza en la sesión, son las que pueden brindarnos un camino aproximado para develar una huella de su deseo.

Comento estos aspectos por la frecuencia con que amigos nos muestran dibujos de sus hijos u otros familiares, creyendo que el psicoanalista puede descubrir en este significante aislado una cadena que nos conduzca a las "causas o motivos profundos de sus comportamientos".

En el texto *Arte y psicoanálisis*, Laurie Schneider Adams relata cómo a través de un mito se describe el origen de los dibujos:

"Según Plinio (historiador romano del Siglo I), los egipcios aseguraban que habían inventado la pintura seis mil años antes, y se la habían enseñado a los griegos. Plinio descarta esta versión, y relata la creencia griega de que la pintura comenzó en Corinto o Sillón. En cualquier caso, asegura, todos están de acuerdo en que la pintura empezó cuando alguien dibujó una línea en torno a la sombra de otro ser humano"

"Diversos autores, entre ellos Leonardo, repitieron la historia de que el primer cuadro había sido una sombra perfilada".

Alrededor de este mito aparecen diversas posibilidades: Un hombre dibuja la sombra de una mujer que se va, una mujer dibuja la sombra de un hombre que parte para siempre, etc.

Retomando los conceptos freudianos, la separación por medio de lo que llamamos represión primordial, permite que queden inscriptas marcas o trazos del otro, y que luego puedan devenir o no, marcas que el ser humano expresa en el exterior. Desde esta perspectiva, una hipótesis es comprender las pinturas pre-históricas, como intentos de capturar el tiempo, mantener fija la huella rápida de la existencia, y controlar en el exterior, a través de la pintura, las posibilidades del recuerdo y la repetición.

En el antiguo Egipto, los dibujos y la escritura constituyen algo tan apreciado por Freud: los jeroglíficos.

En un primer momento de su obra, (en *La interpretación de los sueños*), parecería que la traducción de los mismos se asemejaba a lo que él mismo propició: la hermenéutica.

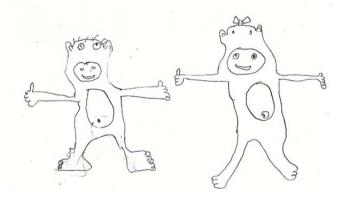
Aunque continuamente aclara que sólo el camino de las asociaciones singulares, y el conocimiento de su historia, puede acercarnos (no plenamente: recordemos "el ombligo del sueño") a la verdadera interpretación.

El dibujo en la Edad Media cumple con una función de apoyo a los textos, de enriquecer las ideas; así las vemos en los márgenes en libros de esa época o en las exitosas reproducciones, pero actualmente sabemos que en ese momento de su concepción eran fundamentalmente auxiliares.

Es recién en el comienzo del Renacimiento, (siglos XV y XVI) con la aparición del papel (Siglo XIV), donde el dibujo adquiere cierta indepen-

dencia del argumento, y son percibidos como tales.

Los gráficos permiten la transmisión de un conocimiento, la perspectiva, los estudios de construcciones, geografías y la anatomía humana, posibilitan instrumentar (aunque sea imaginariamente) que el espacio, el tiempo y el interior humano se conocen y como todo conocimiento, no sólo enriquece, sino que apacigua frente al temor de lo desconocido y lo finito.



Niña de 10 años: Psicosis Infantil. Sus padres.

Justamente en esa época (Renacimiento), autores destacados nos permiten pensar que en ese momento de la historia, se comienza a percibir al ser humano de una manera radicalmente diferente.

La noción de profundidad y perspectiva que aparecen en el Renacimiento, rompen con el narcisismo primordial de la visión de Dios.

En los gráficos desde la perspectiva Divina, el espacio y el tiempo son simultáneos y atemporales. Recuerdan a la sincronía propia del inconsciente. En un lienzo, la omnipotencia de Dios que todo lo ve permite describir, pero en un mismo plano, eslabones fragmentados y sin continuidad.

En cambio, las pinturas y dibujos desde la visión humana renacentista, marca un antropocentrismo donde la historia ya no es simultánea y sincrónica.

Aparece pictóricamente, una relación del pasado, presente y futuro que recuerda a lo que Freud planteará mucho tiempo después: la temporalidad diacrónica de los procesos conscientes.



Niño de 4 años. Psicosis Infantil. Autorretrato.

Si lo relacionamos con los dibujos de algunos de nuestros pacientes, los gráficos aparecen con fragmentos de personajes, en diversas alturas y espacios no lógicos.

Las fantasías inconscientes, obviamente a través de la elaboración secundaria, recuerdan a esa sincronía sin perspectiva de los procesos primarios.

En cambio otros jóvenes quizás mas estructurados, intentan respetar la lógica de la razón (procesos secundarios), procurando con pequeños detalles marcar una perspectiva y secuencia, que organizan su psiquismo.

El punto de vista antropocéntrico del Renacimiento, permite comprender al ser humano con una subjetividad que presiente que no hay infinito.

Elípticamente retomo el psicoanálisis

Podemos considerar a Sophie Morgenstern, como la primera psicoanalista que estudia el tema del dibujo y su aplicación en la clínica. En 1927 publica un texto: *El símbolo y el valor psicoanalítico de los dibujos infantiles*.

A través de su texto podemos apreciar que el niño expresa sin saberlo aspectos de su mundo interno, algo de sus deseos y secretos se expresan involuntariamente y puede conseguir su mejoría sintomática "gracias a este trabajo liberador".

Este aspecto (sólo catártico) es lo que aún actualmente nos sorprende, cuando el niño mejora en pocas sesiones, y como dicen los padres: "sólo por dibujar".

Lógicamente que la clínica nos ha demostrado que las entrevistas preliminares con los padres, la presencia comprometida del analista, y especialmente la transferencia, propicia un escenario diferente al del colegio o al familiar, donde las fantasías puedan expresarse libremente a través del juego y del dibujo. Sophie Morgenstern planteaba que los niños "neuróticos" mostraban más ingenio que cuando estos mismos estaban curados.

Esta mitología de locura y creatividad perdura hasta nuestros días.

Sin embargo hoy podemos aclarar que el niño inundado por sus conflictos, dibuja y juega pero de una manera estereotipada, repite sin diferencia, y su creatividad está muy bloqueada.

Es frecuente observar niños muy perturbados que al comienzo del tratamiento, ni siquiera pueden usar lápices o juguetes, y las primeras

etapas del análisis consistirán en descubrir esa capacidad expresiva y formas sublimatorias más creativas.

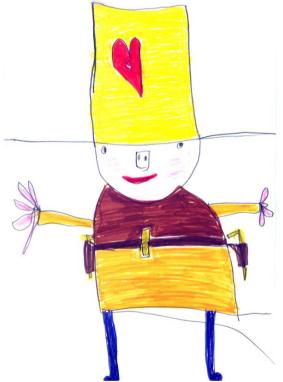
Es interesante destacar cómo esta autora y en esta época describe la polisemia de los símbolos gráficos.

Un dibujo aparentemente similar en dos niños: "Pájaros", sin embargo tenía un significado muy diferente de acuerdo a la singularidad de cada niño y su patología.

Lo vemos en la actualidad: de acuerdo a las modas, o programas de TV o revistas de comics, los niños dibujan muy frecuentemente en o fuera de sesión estos "personajes".

Pero de acuerdo a cada niño, y cada historia familiar: un pitufo, o un pokemon esconderá y mostrará un significado particular.

Desde esta perspectiva (pre-estructural) el símbolo, para la teoría psicoanalítica, representa un material cuyo significado el sujeto desconoce, aunque "disponga" de los disfraces que le presta la cultura.



Niño J. de 6 años: Rasgos neuróticos. Un sheriff.

Como dice Laplanche: escapa a la iniciativa individual pero puede elegir entre los diversos sentidos de un símbolo.

El origen de los símbolos fue uno de los principales motivos de la ruptura Jung/Freud.

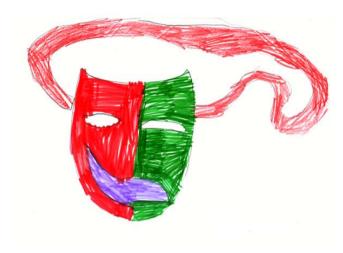
Para el primero la génesis de los símbolos se explica a través de un inconsciente común y colectivo.

En cambio Freud subrayó la importancia de las respuestas del ser humano a sus preguntas esenciales, a través de escenas imaginadas. Redu-

> ciendo la importancia del acontecimiento en la realidad, a la construcción fantasmática.

Estas preguntas nos remiten al origen. Y el niño intenta dar una "teoría" que explique un enigma. En la escena originaria se representa el origen del sujeto; en los fantasmas de seducción, el surgimiento de la sexualidad; en los fantasmas de castración, el origen de la diferencia de los sexos.

Muchos de los dibujos y juegos representarán de manera enmascarada estos dramas personales, universales en cuanto humanos, pero con la luz particular de cada sujeto.



Niño J. de 6 años: Una máscara triste y alegre a la vez.

Françoise Doltó, que recoge muchas de las enseñanzas de Sophie Morgenstern, aporta el punto de vista propio cuando describe que el niño siempre está presente en el dibujo. En distintas partes del mismo, identificándose con árboles, casas, animales y personajes, hay que hacer hablar a estos gráficos, ya que allí percibiremos aspectos reprimidos del dibujante.

Sin duda recuerda a los postulados freudianos de que el soñante está en diversas partes de su sueño, y que los elementos oníricos dialogan entre ellos.

Pero en Doltó ya aparece la influencia estructuralista de uno de sus maestros, Lacan. Analiza los dibujos, no sólo por analogía, sino como significantes que sólo si se eslabonan con otros dibujos, y con la historia familiar, podremos leer con sentido.

Dos años más tarde que el texto de Sophie Morgenstern, Melanie Klein (en 1929), escribe *Situaciones de angustia reflejadas en una obra de arte y en el impulso creador*.

En él utiliza como pretexto un relato de la pintora Ruth Kjär, para describir una de sus tesis más fecundas con respecto a la creatividad.

El dibujo sería una manera de reparar el daño infligido inconscientemente a la figura materna. El sadismo inherente al ser humano podría transmutarse en cicatriz de una herida.

Si bien los aportes estructurales cuestionan lo imaginario de este planteo, no por ello restan valor a las hipótesis Kleinianas: el dibujo como manera de suturar una herida y dar una solución de continuidad al ser humano partido desde su origen.

Los juegos y los sonidos finalizan para un niño dejando una huella lábil, el dibujo en cambio, plantea Arminda Aberastury (1971) tiene una permanencia, dándole aunque sea en apariencia cierta estabilidad y firmeza a su psiquismo.

En las sesiones, el niño rompe algunos dibujos, guarda otros en su caja y algunas veces puede pedir volver a verlos. No siempre se reconoce en ellos, a pesar de su firma.

Cierto desconocimiento de su autoría nos hace pensar que no hay garantía de una construcción subjetiva sólida y "estable para siempre", sino que su historia es redefinida y re-interpretada de acuerdo a sus momentos evolutivos y azarosos (entendida la evolución, no como etapas, sino como la intersección entre el desarrollo y la estructura).

Un discípulo de Melanie Klein: D. Winnicott plantea sus propios criterios cuando jerarquiza la importancia del garabato infantil como una pre- figuración de un dibujo: sostén proyectivo de las fantasías deseadas y temidas del niño.

Desde su punto de vista (diferenciándose de Klein) el ser humano tiene una capacidad innata de resolver sus conflictos a través de elementos que le brinda la cultura de cada época.

Precisamente el dibujo, la pintura, los juegos (infantiles y adultos), el humor, la escritura, la poesía, (hoy en día agregaríamos los medios audiovisuales) le permitirían, si el bloqueo psíquico no es muy grave, un acceso por medio de la sublimación, a una simbolización menos repetitiva y más creativa.

Winnicott retoma el trabajo de Lacan sobre *El estadio del espejo*, en su texto: *El rol especular de la madre en la familia y el desarrollo del niño*. Y se pregunta: "¿Qué es lo que ve el bebé cuando mira la cara de su madre"?

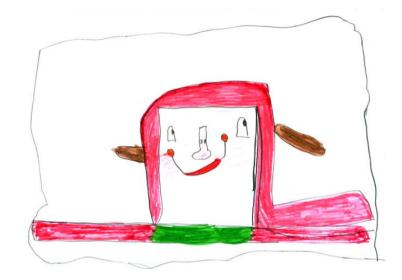


Niña de 9 años: Autorretrato.

Se responde: "Deseo sugerir que lo que comúnmente ve es a él mismo".

Los dibujos de rostros humanos o caras de animales le permiten al niño jugar con esta especularización.

Si sólo es reconocido por la mirada del otro, estará en condiciones de dibujar un rostro, y reconocerlo como diferente y semejante a él.



Lunas, soles, casas, montañas, cualquier elemento puede servir de marco para el rostro.

Los ojos de estos dibujos (humanización del dibujo) no suelen faltar, puede haber omisión de la boca, la nariz o las orejas, pero es la mirada la que otorga un reconocimiento y estructuración. No es casual que las personas con trastornos graves como psicosis dibujen insistentemente caras. Caras o máscaras de ellos, del analista, de los enfermeros, de otros pacientes.

Niño J. de 6 años: Rasgos neuróticos. Su casa (humanización del dibujo).

No debemos otorgarle sólo un significado paranoide. Miles de miradas, amenazantes, sarcásticas, indefensas, etc. como un intento de ser reconocidos y ubicados en un lugar simbólico.

Concluyo con dos relatos.

Hugo von Hofmannsthal, escribe "la mujer sin sombra" en el mismo año de la ruptura Freud/Jung. En ella, una emperatriz que no proyecta sombra y no tiene hijos, debe procurársela para evitar que el emperador se convierta en piedra.

Para Hofmannsthal la sombra representaba lo arcaico, lo ancestral, la historia que se destruía frente a las ideologías que crecían en esos momentos y que renegaban del pasado.

Muchos años antes, en 1847, Hans Christian Andersen, escribe un cuento "La sombra", donde ésta toma vida propia, rivaliza y termina matando por el mismo amor, al humano (un viejo sabio) que la proyecta.

Una emperatriz que anhela una sombra para ser humana; una sombra que aniquila a su creador para poder vivir un amor. Un mundo de sombras que nos pertenece aunque no lo encontremos fácilmente.

Tal vez si dejamos a un niño solo un momento con unos folios en blanco y algunos lápices, percibamos algo de esa humanidad que, aunque oscura, nos pertenece.

Referencias Bibliográficas:

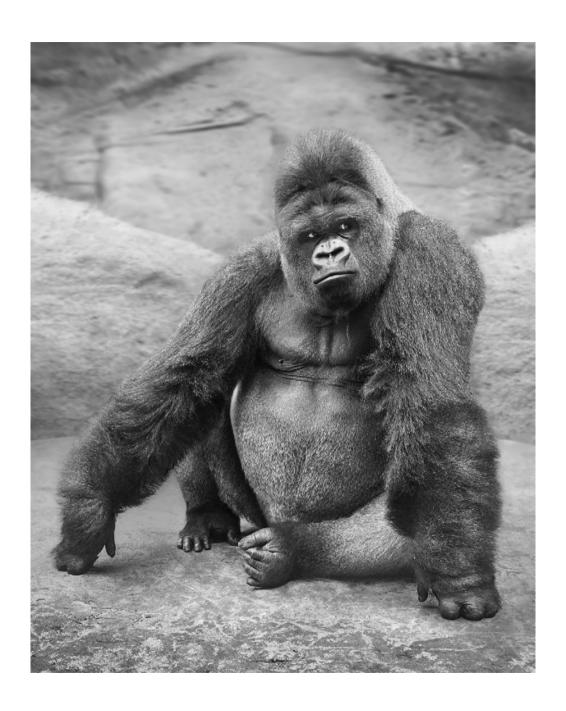
KOZAMEH BIANCO, Guillermo (2006) "Le prix pour ex-sister", *Analyse Freudienne Presse*, nº 14, p. 134.

LEVIN, Raúl (2005) *La escena Înmóvil*. Lugar, Buenos Aires, (2005) p. 20. RODOLFO, Marisa (1992) *El niño del dibujo*. Paidós, Buenos Aires, (1992). p. 62.

SCHNEIDER, Adams Laurie (1993) *Arte y Psicoanálisis*. Cátedra. Ensavos Arte, Madrid, (1996) p. 63.

WIDLÖCHER, Daniel. (1965) Los dibujos de los niños. Herder, Barcelona, (1988) p. 129.

t&f



Amparo Garrido
[70]

Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico

JESÚS BERMEJO BERROS

Universidad de Valladolid

Images and symbols in consciousness contruction and art text theory

Abstract

In this paper, first we put forward that art text theory is required to take into account, along with the configurational analysis, both preconfigurational and reconfigurational processes *Homo Symbolicus* has a bearing on. Secondly, we postulate that, as far as phylogenesis and ontogenesis are concerned, neither symbols preceded images nor the former preceded the latter but both images and symbols emerged through a dialectical process, with such a process being the simulation that contributed to give birth to *Homo Symbolicus* and, therefore to the text as well. Thirdly, we advance that, in the course of time, consciousness and art participate in a mutual dialectical construction process that draws sustenance from and interact with the above dichotomy.

Key words: Homo symbolicus, art, consciousness, symbols, images.

Resumen

Este trabajo postula, en primer lugar, que la teoría del texto artístico debe tomar en cuenta, junto al análisis configuracional, los procesos preconfiguracionales y reconfiguracionales en los que intervienen el *Homo Simbólicus*. En segundo lugar, que en la filogénesis y la ontogénesis ni los símbolos han precedido a las imágenes ni éstas a aquellos, sino que aparecieron ambos en un proceso dialéctico, a través del simulacro, que contribuyó al nacimiento del *Homo Simbólicus* y por tanto del texto. En tercer lugar, que la conciencia y el arte participan en un proceso de construcción dialéctica mutua en el tiempo, que se nutre e interactúa con la dicotomía anterior.

Palabras clave: Homo Simbólicus; arte, conciencia, símbolo, imagen

Si construir el significado es una operación necesaria, no es suficiente para poder entender qué es un texto, pues debemos desentrañar también su *sentido*. La primera tesis que postulamos es que para dotar al texto artístico de *sentido*, es necesario recurrir, inexorablemente, al *Homo Simbolicus*. Como hemos argumentado en otro lugar¹, hay que expandir el análisis textual a los procesos preconfiguracionales y reconfiguracionales donde se encuentran el lector empírico y el Homo Simbolicus. Ello supone indagar tanto los orígenes como las consecuencias de la configuración, dando cuenta así de la *preconfiguración*, *configuración* y *reconfiguración* del texto.

1 Cf. BERMEJO, J. (2005 b). Hombre y Pensamiento. El Giro Narrativo en ciencias sociales y humanas. Madrid: Ediciones del Laberinto. pp 259-314.

Si queremos explicar el texto debemos ocuparnos del *sentido*. Para ello, hemos de dar la palabra al lector y colocar también al Analista detrás del lector empírico. El Analista interroga así no sólo al texto sino al lector en su interacción con el texto para, no ya extraer el significado, sino su sentido.

El sentido consiste así en interpretar el significado configurado del texto, en función de la intencionalidad que resulta de las dimensiones preconfiguracionales y reconfiguracionales del sujeto en su contexto espacio temporal concreto.

Este proceso de indagación, más allá de la semiótica, la pragmática o el cognitivismo, en el que hemos tenido en cuenta, en nuestro caso, los procesos genéticos, corporales y afectivos, nos ha llevado, desde una nueva perspectiva psiconarrativa biopsicosociocultural, a identificar el *simulacro* en la ontogénesis humana, como el inicio de la manifestación del *Homo Simbolicus*. De ello se deriva una segunda tesis, en la que postulamos que no fueron los **símbolos** los que dieron lugar a las **imágenes**, ni a la inversa. Ambos nacieron y crecieron por influencia dialéctica mutua, al igual que ocurre con el binomio conciencia-arte, con el que este segundo binomio se cruza.

Finalmente, una tercera tesis, en la que si, hasta ahora, se afirmaba que la **conciencia** producía el **arte**, afirmamos parcialmente lo contrario, pues, el arte también crea la conciencia. Hay así un proceso dialéctico entre ellos en el tiempo.

Ambos binomios nacen y van adquiriendo su significado y su sentido en la historia del hombre con la aparición del *Homo Simbolicus*, quien gobierna su producción, su interpretación y su consumo en nuestra cultura.

La articulación de la teoría del texto no puede ser ajena a la íntima interrelación de estos binomios y, como hemos argumentado², no puede construirse al margen de la participación del *Homo Simbólicus*. La defensa de esta afirmación requeriría un espacio de exposición del que aquí no disponemos por lo que, en el resto de este artículo, junto a una breve presentación, haremos necesariamente una interpelación a otros textos en los que exponemos con más detalle los argumentos que sustentan las tres tesis que se desprenden de la investigación que anima este trabajo.

2 BERMEJO, J. (2005 a). Narrativa Audiovisual. Investigación y Aplicaciones. Madrid: Pirámide; BERMEJO, J. (2005 b) op. cit.

BERMEJO, J. (2005 b) op. cit. pp. 217-258; BERMEJO, J. y COU-DERCHON, P. (en prensa). De la imposibilidad de una teoría del texto artístico sin el Homo Simbolicus. Actas del IV Congreso Internacional de Análisis Textual Simbolos e Imágenes. 8-11 noviembre 2006. Segovia. Universidad de Valladolid/Trama &Fondo. CD-Rom.

El texto polisotópico: procesos de significación secuencial

¿Por qué el análisis del texto es insuficiente sin desentrañar su sentido? ¿Qué es el significado y qué el sentido? ¿Cómo se pasa del significado al sentido, y cómo ambas dimensiones participan para completar el proceso de significación textual? Para abordar estas cuestiones y otras que se derivan de ellas, comencemos por analizar el significado.

La lingüística textual encontró en la pragmática una vía para colmar las insuficiencias del texto perezoso. Pero ello no es suficiente. El analista realiza operaciones de abstracción *reflexionante* y *reflexionada*³, en los términos del constructivismo cognitivo, que no están en el texto pero que son absolutamente necesarias para extraer de la imagen determinados niveles de significación simbólica que la sitúan pues, no en un nivel denotativo y referencial, sino alegórico y por tanto simbólico. Creo que es hora de ir un poco más allá. Nuestra propuesta es que se hace necesaria una psico-narratología para dar cuenta de ello⁴. Veremos a lo largo de este segundo punto por qué esa apertura es necesaria y lo ilustraremos con un ejemplo cinematográfico.

Para explicar la estructura de significación del texto y las condiciones de funcionamiento del discurso, la semiótica narrativa de Greimas recurrió a la noción de isotopía⁵, que para éste es un «conjunto redundante de categorías semánticas que hacen posible la lectura uniforme del relato»⁶. A partir de esta noción inicial se ha definido ulteriormente la "secuencia isotópica" como «todo segmento discursivo (fragmento de enunciado o enunciado completo) provisto de una cierta coherencia sintagmática gracias a la recurrencia de unidades de expresión o/y de contenido»⁷. Ahora bien, como señala Adam, esta definición debe ser completada por una definición de la lectura y de la legibilidad fundada sobre el concepto de secuencia isotópica⁸. Como afirma Michel Arrivé, «leer un texto, es identificar la(s) isotopía(s) que lo recorren y seguir paso a paso el (dis)curso de esas isotopías»9. Como viene insistiendo la pragmática, el significado del texto no es así un producto cerrado, dado de antemano, sino el resultado de un proceso de construcción de las isotopías que lo recorren. Identificar una isotopía no es someter el texto a un proceso de pura descodificación lingüística. Leer un texto se convierte de este modo en un acto de construcción del significado. Ello plantea el problema del proceso de identificación y construcción de las isotopías.

El concepto de isotopía resuelve algunas cuestiones que tienen que ver con la coherencia y la cohesión del texto. Sin embargo, casi de inmediato, plantea otras que exigen mirar, no dentro, sino fuera del texto.

- 3 PIAGET, J. (1977 a). Recherches sur l'abstraction réfléchissante. París: PUF. PIAGET, J. (1977 b) Recherches sur l'abstraction réflechie. Paris: PUF.
- 4 BERMEJO, J. (2005 b) op. cit. pp. 305-315.

- 5 GREIMAS, A. J. (1966). Sémantique structurale. Paris : Larousse.
- 6 GREIMAS, A. J. (1970). Du sens. Paris : Seuil. Pg. 188.
- 7 KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1976). « Problématique de l'isotopie » in *Linguistique et sémiologie*, nº 1, Lyon : Presse Universitaires de Lyon. Pg. 16.
- 8 ADAM, J. M. (1994) Le texte narratif. Paris: Nathan. Pg. 197.
- 9 ARRIVÉ, M. (1975) *Lire Jarry*. Bruxelles: Complexe.

La participación del lector, como insiste la pragmática, se hace necesaria para construir las isotopías y el sentido del texto, ya en este nivel interviene el *Homo Simbolicus*. Por sólo citar dos ejemplos de esta intervención, las isotopías exigen una *competencia pragmática* y una *competencia textual* para que se produzca el acto de lectura. Ambas competencias no están en el texto sino que son aportadas por el lector. Esta participación del lector empírico es tanto más necesaria cuanto que el texto narrativo está dotado generalmente, no de una, sino de dos o más isotopías que pueden diferir entre ellas. El texto es pues polisotópico y exige numerosas competencias del lector.

Como señala la retórica cognitiva, las isotopías pueden ser construidas por el lector porque recurre a dos principios de organización del texto. El primero, el principio de organización racional de la memoria enciclopédica (enciclopedia a la que también alude Eco en su Lector in Fábula). El segundo, el principio de organización simbólico. Como señala Sperber, «Mientras que la organización racional de la enciclopedia permite convocar directamente una información a partir del concepto del que procede, la organización simbólica permite evocar una información a partir de otras informaciones con las que está asociada»¹⁰. Este segundo principio de organización simbólico plantea la participación de los tropos (metáfora, metonimia, sinécdoque,...) en el proceso de construcción de las isotopías textuales. Los conocimientos enciclopédicos y la organización simbólica, aun siendo necesarios para la construcción de la isotopía, están en el lector y no en el texto. Ni la lingüística ni la semiótica pueden explicar, por sí solas, la isotopía textual. El analista, al hablar en nombre del lector empírico, sólo puede hacer una hipótesis de los procesos que avanza y afirma se producirían en el lector. Esta afirmación, que expreso desde la psicología narrativa, coincide también con la expresión de las limitaciones de esas disciplinas señaladas por esas mismas disciplinas¹¹.

En definitiva, la interacción del texto y el lector permite darle coherencia y cohesión al texto y producir, en última instancia, el significado.

Construir el significado del texto es comprenderlo y hacer una representación comunicable por medio de algún lenguaje, que dé cuenta de lo que vengo denominando *Orden Secuencial*¹² construido en el proceso secuencial de lectura del texto. Podemos distinguir en el *Orden Secuencial*: Acción, Espacio-tiempo, Actantes y Personajes, Puesta en escena.

El Orden Secuencial supone así la Comprensión de las relaciones causales, motivacionales, espacio-temporales de unos personajes en el seno

10 PERBER, D. (1975). Rudiments de rhétorique cognitive. Poétique, n^{o} 23. Paris : Seuil. Pg. 404.

11 Cf. Por ejemplo, ADAM, J. M. (1994) op. cit. pg. 205.

12 Cf. BERMEJO, J. (2005 b) op. cit.; BERMEJO, J. (2006); BERME-JO, J. (2006). Pragmática Narrativa. El principio del Orden Secuencial y Configuracional de cooperación en el relato. En Francisco GARCÍA GARCÍA. Narrativa Audiovisual. Madrid: Ediciones del Laberinto. 165-190; BERMEJO, J. (2007 a). BERMEJO, J. (2007 a). Relato cinematográfico y participación del espectador. La construcción del significado y el sentido en el film Historias Míni-mas. En M. MIGUEL, J. BERMEJO y M. CANGA (Coords.) Teoría y Análisis Cinematográfico. Estudios históricos, comparados, psicoanalíticos, estéticos y de recepción. Valladolid: Servicio de Publicaciones.

de una acción transformativa concordante en una secuencia de acciones discordantes. Esto permite la articulación del Argumento y la Trama por el lector.

Los análisis, centrados en el texto, de las operaciones de descodificación de los códigos y de construcción de isotopías han permitido a la semiótica narrativa, la pragmática, la poética, la narratología, la retórica cognitiva y otras disciplinas, entender la cohesión y coherencia del texto. Estas aportaciones, junto con aquellas centradas en el lector empírico de la psicología narrativa, y que se interesan, entre otras cosas, por las estrategias de pensamiento del lector que le conducen a interpretar las relaciones causales y motivacionales del texto, se integran en el Orden Secuencial. En él, como hemos visto, ya hay una cooperación entre el texto y el lector. Este es ya necesario a este nivel de significación del texto. El Orden Secuencial permite dar cuenta de la acción y los procesos de transformación del texto. En el Orden Secuencial se integra un conjunto de componentes tanto de la Historia como del Discurso (según la dicotomía clásica de la narratología)¹³ que permiten dotar de significado al relato que, recordémoslo, es algo que le ocurre a alguien en un lugar y tiempo concretos y que tiene interés humano.

13 CHATMAN, S. (1990). Historia y discurso. Estructura narrativa en la novela y en el cine. Madrid: Taurus

El Homo Simbolicus ya ha participado en la construcción del Orden Secuencial, construyendo isotopías, aportando la enciclopedia, las estrategias del pensamiento narrativo. Este suele ser el tipo de participación del Homo Simbolicus en otros tipos de textos no narrativos. Sin embargo, en lo que se refiere al texto artístico, hay algo más y más trascendente en la medida en que pone en marcha otras dimensiones del Homo Simbolicus más importantes para la construcción del hombre. El Orden Secuencial ha permitido al lector dar cuenta del significado del texto; le conduce a poder comprender y describir el argumento y la trama. Sin embargo, y a pesar de que todo ello es necesario, esta perspectiva cognitivista no permite ir "más allá" en el acto de lectura. Y sin embargo, el producto del proceso de interacción texto/lector aporta algo más que está "más allá" del significado. Algunas perspectivas, como la desarrollada por González Requena¹⁴, recuerdan que este "cognitivismo greimasiano" deja fuera el deseo, concepto clave en la teoría del texto. En nuestro caso, compartiendo este último aspecto, hemos desarrollado otras vías de exploración complementarias que abundan en esa necesaria expansión de la teoría del texto. Veamos algunos aspectos de una de ellas.

14 GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006). Clásico, Manierista, Postclásico. Los modos del relato en Hollywood. Valladolid: Castilla Ediciones.

historias



15 Cf. BERMEJO, J. (2007 a), op. cit. para un análisis detallado del film





La relación estética: procesos configuracionales de sentido

Una obra de arte no es inmanente. No es un objeto artístico en sí y de manera, por tanto, permanente, sino "deviene" en la relación con el receptor. Si aquella provoca en éste un efecto estético podremos decir que aquella ha cumplido una *función estética*. Podemos así definir la relación que se ha establecido entre el objeto y el receptor como de una *relación estética*. Pero el Orden Secuencial no lo agota todo, toda la relación del espectador con el texto fílmico. Leer un texto, y sobre todo, en el caso del texto artístico, establecer una relación estética texto-lector no es simplemente procesarlo. Esto es sólo la condición necesaria pero no suficiente. Leer un texto es, sobre todo, darle sentido. El Orden Secuencial da cuenta del significado pero no del sentido y la emoción que caracterizan la relación estética para el espectador. Los procesos del orden secuencial son necesarios pues nos llevan a comprender el texto. Pero ello no es suficiente. La cuestión es comprender con qué fin.

Lo que aquí exponemos se aplica a diferentes tipos de textos narrativos, artísticos o no (publicidad, televisión, cine). Tomaremos un ejemplo cinematográfico: la película *Historias Mínimas* (2002) de Carlos Sorín¹⁵.

Tres personajes corrientes y cotidianos, sencillos, protagonizan este *road movie* en medio de la patagonia argentina. Don Justo, un octogenario; María, una madre que lleva una vida humilde en un pequeño pueblo sin historia; Roberto, viajante de comercio (cf. Los fotogramas en el margen).

Nuestros tres personajes tendrán como punto de partida un pequeño pueblecito, Fitz Roy. Tomarán la carretera que les llevará a varios cientos de kilómetros, hasta la ciudad de San Julián, donde alcanzarán aquello que buscan, no sin haber sufrido las dificultades e impedimentos del camino.

Los espectadores comprenden perfectamente el argumento y la trama de este film; construyen su significado sin dificultad.

Ahora bien, la construcción del significado del texto artístico, que hace la semiótica y el cognitivismo, no permite ir, desde sus presupuestos teóricos y metodológicos, más allá del procesador de información. Y, sin embargo, $S\hat{I}$ es posible ir más allá del procesador de información. Los espectadores lo hacen, y nosotros, los analistas, debemos hacerlo con ellos. Si el espectador ha procesado el texto ha sido para darle un sentido. El camino que lleva a este proceso de "darle sentido al texto" se produce a través de la *relación estética*, en la que se produce el encuentro

entre el texto y la conciencia, y donde la intencionalidad del espectador y su reacción estética dotan de sentido al acto de lectura y por tanto al texto mismo. Veamos cómo se manifiesta el sentido en el film *Historias Mínimas*.

Al término de la relación del espectador con el film *Historias Mínimas*, aquellos que manifiestan haber experimentado esa relación estética, ponen en evidencia un fenómeno revelador. En una investigación llevada a cabo con 62 personas, hombres y mujeres les invitamos a ver el film Historias Mínimas. No nos interesamos, como manifiestan algunas voces desde la semiótica, al objeto de rechazar los métodos empíricos, por los fenómenos individuales, aun cuando esté justificado su análisis. Analizamos aquí fenómenos colectivos, regularidades y variables constantes que aparezcan en un significativo número de espectadores en esa relación estética con el film. Cuando, al término del visionado, les preguntamos, de manera individual y privada, que nos cuenten la película, no solo nos relatan, sin ningún problema, el Orden Secuencial (es decir, manifiestan haber comprendido bien la historia), sino que, en el análisis de los fenómenos del conjunto de los espectadores, hacen aparecer en su evaluación estética algo que no está en el texto por ningún lado. Nos dicen que la película habla de la felicidad, de alcanzar a través de las cosas pequeñas, sueños; la constancia, la perseverancia en la búsqueda de aquello que deseamos nos conduce finalmente a la meta; etc. Historias Mínimas, interpretada así por nuestros espectadores se convierte en una alegoría que, como sabemos, es una ficción en virtud de la cual una cosa representa o simboliza otra distinta. Es una representación simbólica de ideas abstractas. Alegoría que no es producida por el lector al margen de su deseo y su emoción sino, por el contrario, en intimidad con ellos.

En sentido estricto, el análisis de las instrucciones textuales desde la semiótica o la pragmática no permiten llegar tan lejos en la interpretación, como sí hacen los espectadores de "carne y hueso", como estamos viendo. La construcción de isotopías es necesaria pero no suficiente para dar el salto a este nivel de interpretación del film si no hacemos intervenir otros procesos abstractivos ajenos al texto mismo y que se encuentran del lado del lector, más allá de los procesos cognitivos básicos que permiten comprender y describir un texto. Para ello es necesario aplicar un conjunto de actividades configuracionales que definen un *Orden Configuracional*. En él encontramos, junto a las *Reacciones Emocionales*, la *Idea*, el *Tema* y la *Tesis*. Así en el caso de *Historias Mínimas*, aparece la idea de la felicidad, el tema de la búsqueda de aquello que nos conduzca a la felicidad, la tesis de que la perseverancia permite lograr nuestros objetivos y a través de las cosas pequeñas también se alcanza la felicidad, etc.





Para llegar a estos procesos de alegorización, es necesaria la puesta en marcha, no ya de procesos de abstracción reflexionante o reflexiva de abstracción reflejada, sino sobre todo, de la *Función Simbólica* que dé cuenta de los procesos de *retorización* en los que elementos del texto son interpretados por el lector mediante el uso de tropos, por tanto aplicando mecanismos simbólicos. Los símbolos no funcionan de manera aislada sino que cobran su sentido en el interior de un *Sistema Simbólico* que articula entre ellos esos símbolos. Es también el caso de *Historias Mínimas*, a pesar de su aparente sencillez y realismo. Estamos así más allá de la semiótica cognitiva y nos situamos en el que he venido a denominar sujeto bio psico socio cultural desde una novedosa perspectiva psiconarrativa.

El sentido hace que el *Homo Simbolicus* busque, detrás de la "realidad real", otra realidad que la transcienda y le de sentido. Cuando uno ve una película de ficción llena de recursos, de efectos, de extrañamientos como decían los formalistas rusos en los años veinte; cuando es transportado a una historia lejana de la vida que lleva en su cotidianeidad (la ciencia ficción; el pasado o el futuro, etc.), la historia misma, con sus efectos ficcionales, es suficiente para que el espectador encuentre el sentido en lo que está viendo y no vaya más allá de lo que ve, lo que naturalmente no le impide hacerlo con esos o cualesquiera otros films. Lo que hay en la pantalla le es suficiente para satisfacer su deseo. Sin embargo, y por el contrario, la película *Historias Mínimas* se nos aparece con la ilusión de realidad. La historia, rodada sin artefactos, sin efectos especiales, con sencillez, casi con estilo documental, parece sacada de la realidad, "reflejar" la realidad como si de una copia se tratara, aun cuando todos sabemos que, incluso en el audiovisual más aparentemente transparente, hay una construcción. Los personajes de este film, que al no ser actores profesionales, se interpretan a sí mismos, hasta cierto punto, acercan al espectador a esa realidad bien real, por su cotidianeidad. Eso que les pasa a esos personajes tan cotidianos, tan *encontrables* en la vida real, podría pasarle a cualquiera en su vida. Todo se nos aparece como que, por esa confrontación con lo real, el espectador es impelido a buscar aquella otra realidad que se esconde detrás de la realidad más real y cotidiana. En definitiva, el film se presta a que el espectador de el salto al orden configuracional y busque otro nivel de significación para el que el Homo Simbolicus jugará un papel decisivo.

En definitiva, desde la perspectiva que aquí estamos defendiendo, el *sentido* consiste en interpretar el significado configurado del texto, en función de las dimensiones preconfiguracionales y reconfiguracionales del sujeto (activadas por el *Homo Simbolicus*). El texto tiene así una triple dimensión, *preconfiguracional*, *configuracional* y *reconfiguracional* que la

teoría del texto ha de tomar en consideración en una teoría de conjunto (y no ya sólo parte de la actividad configuracional que, como veíamos más arriba, también necesita del lector). Como hemos mostrado en otro lugar, en ello han de participar numerosas perspectivas y disciplinas. Algunas ya llevan tiempo trabajando, otras habrán de sumarse a este esfuerzo colectivo.

Del Homo Simbolicus a las funciones del arte

Para entender por qué se produce la relación estética con ese doble orden, secuencial y configuracional, es necesario recurrir a la *función simbólica*¹⁶ que pone en marcha el *Homo Simbolicus* del que procede el conjunto de operaciones abstractivas que hacen posible el Orden configuracional (y por tanto el sentido). La cuestión que se plantea es ¿De dónde sale esta actividad simbólica, por qué y para qué? ¿Quién es ese *Homo Simbolicus* y de donde procede?

16 Podemos definir las funciones simbólicas como aquellas funciones psicológicas cuya orientación consiste en desdoblar los objetos en representación y a expresar después ésta, mediante sustitutos gestuales, símbolos o signos.

Para entender por qué, y de qué manera, consumimos relatos que sabemos son de ficción, actividad así aparentemente sin valor adaptativo, tenemos que recurrir a su origen ontogenético donde encontramos el origen de la función simbólica que se manifiesta en el simulacro. Consumir y producir relatos forman parte de un eje simétrico. Entendemos la ficción porque nosotros mismos, en un momento preciso de nuestra vida, hemos comenzado a producir ficción. Este fenómeno aparece con el simulacro. Hay pues un binomio bidireccional:

No podemos detenernos aquí para explicar quién es el *Homo Simbolicus* (cuándo aparece en la ontogénesis) y las funciones a las que da lugar su actividad que aparece visiblemente en torno a los 12 meses de edad¹⁷. Nos limitaremos simplemente a enumerar a continuación las consecuencias de la aparición de la función simbólica y su manifestación en estos primeros actos simbólicos:

- 17 BERMEJO, J. (2005 a) op. cit.
- **Identidad personal**: con los actos simbólicos, aparece la toma de conciencia de sí mismo (¡El niño se descubre a sí mismo!).
- Los actos simbólicos tienen un **valor expresivo y comunicacional** para sí mismo, primero, y hacia los otros, después.
- Tienen también un **valor afectivo y social** (alegría por la conquista y relación social: mostrar al otro. Aparece un nuevo nivel del deseo que se hace simbólico. Aparece el deseo de la producción de ficción y la emo-



ción que a ello le acompaña. Aparece el nivel simbólico del deseo a través del simulacro y la ficción que se convierten en vehículo de satisfacción simbólica de deseos; etc.).

El *Homo Simbolicus* es quien produce las copias de la realidad, es quien desdobla el mundo, el que establece esa duplicidad entre real y virtual, entre original (en lo real) y copia (en la representación mental o física), el que sustituye la copia a lo real. Lo hace, ya adulto, porque conecta con el **deseo** y la **emoción** (en relación al ejemplo del film *Historias Mínimas*, se plantea uno de los temas que preocupan al hombre: la libertad, la felicidad). Por tanto, el simulacro produce ficción y crea un espacio para la conciencia desde el que el *Homo Simbolicus* creará símbolos.

Estos primeros actos de narración que son los simulacros son acciones de imitación de sí mismos y sólo algo más tarde imitaciones de los otros como bien ha mostrado Jean Chateau¹⁸. Estos primeros simulacros tienen más un valor expresivo y comunicacional para sí mismo que comunicacional hacia los otros19. Con esa acción fuera de contexto el niño se ve confrontado al agente de la acción que no es otro que él mismo. Mediante ese despliegue en el tiempo y en el espacio de esa acción aparentemente desprovista de sentido, el niño encuentra un medio eficaz para identificarse a sí mismo como sujeto. En ese sentido el simulacro tiene un valor funcional en el proceso de desarrollo psíquico de primera magnitud. El relato, por mínimo que sea, al que da lugar este proceso de mimesis, se convierte en una herramienta privilegiada para la construcción de la identidad personal. Por otro lado, el niño manifiesta rápidamente, pero sólo después de lo que acabamos de describir, el deseo de mostrar a aquellos que le rodean su creación. Hay pues una utilización comunicacional, social y afectiva, del simulacro. Es como si el niño quisiera compartir la alegría de su nueva conquista con aquellas personas de su entorno con los que está en comunicación afectiva. Hablaríamos en este caso además de una identidad social y afectiva.

Muestra de la gran importancia de este paso en la ontogénesis es que la aparición del *Homo Simbolicus* tiene otras consecuencias muy importantes sobre las que no nos detendremos:

- Modifica funciones psicológicas ya existentes y da lugar a la aparición de nuevas funciones mentales superiores.
- Introduce en la actividad del niño un esbozo de la distinción entre las tres grandes familias de géneros: de lo real, lo ficcional y lo lúdico²⁰.
 - Abre las puertas a la producción y consumo del arte.

18 CHATEAU, J. (1976). L'enfant et ses conquêtes. Paris. Ed. Vrin.

19 NELSON, K. (1989). *Narratives from the crib*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

20 BERMEJO, J. (2007 b). Génération télévision. La relation controversée de l'enfant avec la télévision. Bruselas/Paris: De Boeck Université. Collection Communication & Culture. Cf. cap. 8.

Sobre las funciones del arte en el desarrollo de la conciencia humana

Teniendo en cuenta, por un lado, que la producción y el consumo de la ficción son los polos de un eje simétrico, y, por otro lado, que el simulacro es la primera manifestación del camino que conduce al arte, las conclusiones anteriores pueden ser puestas en relación con las funciones del arte narrativo, en particular, y con las funciones del arte en general. Así, hay una tradición en el estudio del arte y la cultura que ha venido a afirmar que la conciencia crea, produce el arte: Conciencia → arte. Para otros, sería lo contrario: el arte es capaz de engendrar la conciencia, hacerle avanzar hacia nuevas cotas de toma de conciencia: Arte → conciencia.

Si estas ideas o sus contrarias han sido expresada por algunos autores desde argumentaciones distintas: la antropología del arte (Jacques Maquet), la historia de las obras de arte (Herbert Read), la filosofía (Ernst Cassirer) u otras (el espacio transaccional de Donald Winicott), (etc.), nuestra propuesta, desde un análisis a la vez psicológico y narratológico, conduce a integrar necesariamente ambas y se podría expresar mediante la siguiente ecuación final: **Arte** conciencia.

Arte y Conciencia: una influencia bidireccional que tiene lugar en la relación estética, en una retroalimentación en el tiempo (cuyo origen filogenético último pudo ser incluso casual) en la que el arte –por medio de sus imágenes- crea la conciencia y ésta –productora de símbolos-, a su vez, encuentra su expresión a través del arte. Éste estimula la conciencia y ésta, a su vez, encuentra en el arte una de las vías privilegiadas de expresión y comunicación. La toma en consideración de este binomio viene a completar la teoría del texto artístico.

El simulacro y la función simbólica que lo hace posible, abren la vía de la conciencia. Hay que entender ésta como una reflexión sobre sí mismo, un tomar conciencia de sí, esa "mirada interior" sobre nosotros mismos. Incide pues sobre la identidad personal y la construcción de sí mismo. Ahí hallamos la propositividad, la motivación y la intencionalidad, los proyectos hacia futuro, etc.

No hemos de olvidar dos rasgos de la atención estética ya señalados por Genette²¹: a) apreciación estética (actitud); b) carácter desinteresado. Es por ello que decimos que el arte es una actividad desinteresada. El placer estético va asociado a momentos de ocio, es decir, de descompresión del estrés de la vida cotidiana. El arte es incompatible con las prisas y el estrés. Es un tiempo "perdido" a voluntad, de disfrute. Dada la filiación

21 GENETTE, G. (1997). Paris: Ed. du Seuil.



que estamos postulando entre simulacro y arte, no es casualidad que ocurra otro tanto en el simulacro, siempre producido como actividad desinteresada y de disfrute personal, sin una finalidad práctica o adaptativa.

Conclusión: la teoría del texto entre las Imágenes, los Símbolos y la Conciencia

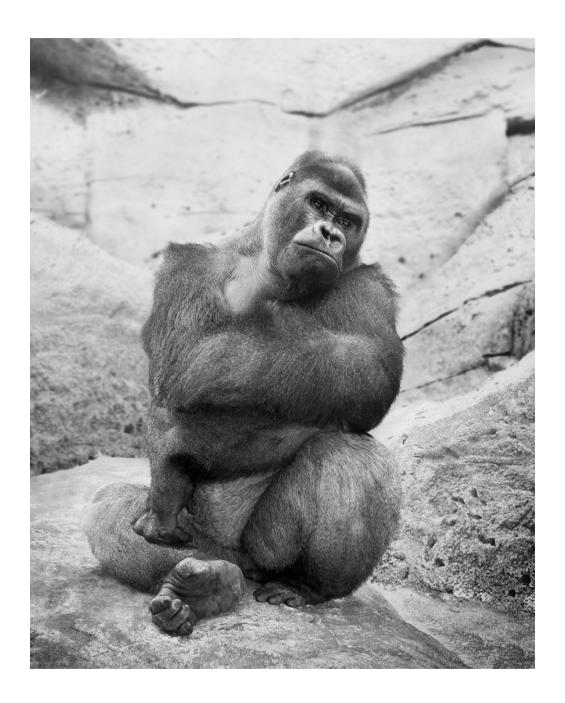
Como afirmara Herbert Read, el arte, como los mitos o la religión, no son reflejo del espíritu humano. Es, a la inversa de manera dialéctica: el arte (y sus imágenes) le sirve al hombre como un espacio transaccional (como diría Winicott) donde reconstruir la realidad, su conciencia, su espíritu. En una palabra, la imagen precede a la conciencia. Otros (como Cassirer) ven en el arte la huella del espíritu humano que les da forma. Habremos argumentado aquí que faltaba una variable a esa ecuación pues, si bien es cierto que no es el espíritu el que desemboca en el arte dándole forma, tampoco es el arte el que construye el espíritu sino que ambos entretienen una íntima dialéctica a lo largo del tiempo que los imbrica y construye mutuamente. Faltaba introducir al *Homo Simbolicus* que produce el arte y, al engendrar obras visibles, se construye a sí mismo, a partir de ellas, en un movimiento dialéctico que se extiende a lo largo de su existencia.

Pero el arte, y sus imágenes, no pueden entenderse al margen de los símbolos y sus productores (sólo en relación a ellos podemos hablar de *conciencia*). ¿Cuál es la relación entre los símbolos y las imágenes? ¿Qué fue antes el huevo o la gallina, la imagen o el símbolo? Ni uno ni otro sino ambos al mismo tiempo en una prolongada relación dialéctica en la que se ha formado una unidad indisociable en el tiempo al igual que la ecuación que hemos establecido entre simulacro y arte, pues imagen y símbolo no pueden entenderse al margen del simulacro y el arte, en ausencia de imágenes y de símbolos. Y todo ello, articulado desde el *Homo Simbolicus*:

Primero fue una seudo-imagen. Una imagen sin el aliento del *Homo Simbolicus*; una imagen perceptiva, anclada en el presente e inmediata; una imagen ignorante de sí misma que, sin embargo, fue dejando su huella en nuestro cerebro. Mucho tiempo después, comenzó a emerger más allá del presente. Lo hizo así a través del sueño, del reconocimiento en el presente de algo pasado; del recuerdo de cosas que no estaban pero cuya imagen aparecía en la mente; de los temores,... Toda esa presencia

de la imagen interior se fue mostrando e imponiendo en el presente del hombre primitivo. La huella del pasado personal se hacía así presente en la mente de aquel hombre en su presente. Y, en ese imponerse de la imagen, se fue gestando simultáneamente el símbolo, pues la imagen como representación, que permitía al hombre "viajar" en su mente del pasado, al presente y al futuro, era un rasgo de la representación que entonces emergía. El poder de la imagen, como forma de representación mental, nacía simultáneamente con el símbolo. Los símbolos necesitan las imágenes para materializarse e imágenes que llevan a los símbolos pues éstos se alimentan de ellas. Por tanto, el símbolo no es posible sin la imagen y ésta no es posible sin el proceso de la función simbólica que le da el estatuto de imagen. Esa relación dialéctica es tarea del Homo Simbolicus. Lo ha sido en la filogénesis, lo es en la ontogénesis, está alterado en algunas formas de patología, está ausente en las demás especies animales y está en el origen de la conciencia humana como expresión de las mayores cotas a las que ha llegado el hombre. Una de ellas es la risa, la otra el arte. Ambas relacionadas pero independientes a su vez. Se dice del arte que es una actividad humana aparentemente desprovista de sentido adaptativo. ¿Por qué los seres humanos se exponen al arte? Como hemos señalado en estas páginas, el arte nace como forma de expresión personal pero al mismo tiempo como modo de estimulación de los sentidos del otro. El arte es razón pero sobre todo emoción. Analizar así el texto desde la mera lectura cognitiva es cercenar el proceso de lectura y perder el sentido que le da, en última instancia, el Homo Simbolicus sin el que la teoría del texto no será posible.

t&f



Amparo Garrido
[84]

Buñuel y la historia de San Simón

MANUEL CANGA Universidad de Valladolid

Buñuel and the story of St. Simon

Abstract

By a procedure based on Text Theory postulates, we focus on questioning the dialectic interplay between good and evil as shown in the film by Luis Buñuel *Simón del Desierto* (1965) in order to establish how certain symbols take shape and subsequently they vanish during the avant-garde period, notably in the context of Surrealism.

Key words: Buñuel, Simón, Surrealism, Sanctity, Parody

Resumen

El objetivo de este artículo es interrogar, mediante un procedimiento de análisis basado en los postulados de la Teoría del Texto, la dialéctica que se establece entre el bien y el mal en la película *Simón del desierto* (1965), de Luis Buñuel, para dar cuenta del proceso de configuración de ciertos símbolos y su desvanecimiento posterior durante la época de las vanguardias, especialmente en el contexto del Surrealismo.

Palabras clave: Buñuel, Simón, Surrealismo, Santidad, Parodia

Podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, que la historia de la civilización es la historia de un combate que resuena muchas veces en las producciones artísticas de los grandes maestros, aunque, por supuesto, a una escala más reducida y de menor alcance. La obra de arte es el resultado de una combinación de fuerzas contradictorias, de tensiones dirigidas y potencias enfrentadas que la enriquecen y le dan al mismo tiempo todo el color y todo el dramatismo que le es propio.

Durante la Edad Media y el Renacimiento se hicieron en Europa muchas obras destinadas a ilustrar el proceso de un combate singular protagonizado por los hombres más ilustres de la Historia Sagrada, que se veían en la necesidad de protegerse ante los ataques de unas fuerzas tenebrosas. En las tablas de Matías Grünewald (1470-1528) o el Bosco (1450?-1516) podemos ver a un buen número de personajes luchando contra un ejército de animales fabulosos que parecen salidos de las peo-





1 En sus Confesiones, escribía San Agustín que el peso de sus miserias le hacia caer en las cosas terrenas, quedando cautivo de ellas, y que cada uno es movido por su peso. Su peso, añadía, es su amor, un amor que le lleva a todas partes (cf. Obras Completas, II, BAC, Madrid, 1998, 449, 561). Más tarde, volvería a insistir en la misma idea, diciendo en La ciudad de Dios que son como amores de los cuerpos la fuerza de sus pesos, ya tiendan hacia abajo por la gravedad, ya hacia arriba por la levedad. En efecto, como el alma es llevada por el amor adondequiera que es llevada, así lo es también el cuerpo por el peso (Obras Completas, 1º, XVI, BAC, Madrid, 2000, 738).

2 Siguiendo la propuesta de González Requena, podríamos definir el «deseo» como pulsión articulada, ligada a un orden simbólico que permite su drenaje. Lo que determina la configuración misma del deseo, afirmaba el autor, es la represión de la pulsión (cf. «La Edad de Oro», Trama y Fondo, nº 11, 2001, 32; «Del soberano Bien», Trama y Fondo, nº 15, 2003, 31-52).

3 Ortega y Gasset afirmaba que el hombre es esa extraña criatura que va por el mundo llevando siempre dentro un reo y un juez, los cuales ambos son él mismo (Una interpretación de la historia universal, Obras Completas, IX, Madrid, Revista de Occidente, 1960, 14).

res pesadillas, y que podrían ser pensados como la representación gráfica de una fuerza destructiva cuyo origen desconocemos. Sin embargo, no es menos cierto que, al lado de esos seres polimorfos, encontramos muchas veces a otras figuras que han entrado en escena para ayudar a los hombres y contener la violencia indómita de tales fuerzas.

De manera que muchas de esas pinturas nos ofrecen el espectáculo de una lucha entre las fuerzas que tiran hacia abajo y las que tiran hacia arriba, el peso y el contrapeso¹; dos fuerzas antagónicas que bien podríamos identificar, de manera esquemática, como la fuerza del «deseo» y la fuerza de la «pulsión»². Estamos, por tanto, en el contexto de una representación que establece diferencias y oposiciones, y que pone en juego el sentido simbólico de motivos tales como la báscula, que funciona como una metáfora de esa lucha interna que desgarra a los hombres desde que nacen hasta que mueren³. La balanza era utilizada durante la Baja Edad Media para ilustrar el viejo tema de la *Psicostasis*: el pesaje que separa a los elegidos de los condenados. Casi todas estas representaciones contienen un mensaje esperanzador, puesto que el Arcángel consigue hacer que las buenas obras pesen más que las malas, garantizando así la salvación eterna de los hombres.

Durante el s. XV, los artistas más destacados del norte de Italia se inspiraron también en los mitos griegos para realizar imágenes de contenido alegórico, que hacían referencia a la necesidad de luchar contra las tendencias destructivas que habitan en el fondo del ser humano. Así lo demuestra un famoso cuadro de Sandro Botticelli (1444-1510) que repre-

senta a Minerva –la diosa armada de la Razón y la actividad intelectual– coronada con las ramas de laurel, tan hermosa como la Primavera, agarrando por los pelos a un centauro: un ser fantástico que representaba a la concupiscencia, al hombre que es dominado por las partes bajas de su cuerpo. En el cuadro de Botticelli –realizado hacia 1482 para la familia Médici, simbolizada por los tres anillos enlazados que decoran el vestido–, vemos a la diosa pintada como una mujer armada que está tratando de contener y domesticar las pasiones desbocadas de un semental⁴.

Los artistas del pasado se sirvieron de conceptos y figuras que no solo permitían escenificar los combates más desgarradores, sino que, además, también permitían visualizar la presencia de la «represión»; una represión positiva –si podemos decirlo así– que permite contener y administrar la violencia del sujeto. El trabajo silencioso de la represión garantiza la tensión del acto creativo y permite contener la dispersión automática y natural de dicho acto. El lenguaje críptico y hermético en el cual se mueve lo mejor de nuestra literatura barroca, por ejemplo, debe

su fuerza poética a la presencia de la represión, sin la cual no existirían las metáforas floridas de escritores como Góngora, Quevedo o Cervantes.

El desarrollo histórico de la cultura occidental nos demuestra, sin embargo, que a partir del Romanticismo empezó a producirse como una suerte de fractura en el sistema de valores que condujo a un cuestionamiento radical de las instancias represoras, y que en los casos más extremos llevó a algunos artistas a realizar una apología del crimen y la locura. Tal es el caso del Surrealismo, en cuyas filas militaron los grandes maestros del humor negro⁵. De manera que ese proceso de articulación de la pulsión al que antes nos referíamos comienza a ser reemplazado, a partir sobre todo de las vanguardias, por un proceso de deconstrucción que tiende a cuestionar la productividad simbólica de los grandes relatos.

Para hablar de ese proceso hemos tomado como referencia un mediometraje de Luis Buñuel (1900-1983) titulado *Simón del desierto*, que cuenta la historia del famoso anacoreta sirio que se pasó cuarenta años subido a una columna para no mancharse con los males del mundo. La película fue rodada en México en 1965, dos años después de que Buñuel rodase en Francia *Diario de una camarera* (*Le journal d'une femme de chambre*) y uno antes de *Belle de Jour*. De manera que, desde el punto de vista crono-



4 Decía Freud en una nota de su artículo sobre «La organización genital infantil» que Palas Atenea, la diosa griega que inspiró a Minerva, era la mujer imposible cuya visión ahoga toda idea de aproximación sexual, puesto que llevaba en su armadura la cabeza de Medusa (cf. Obras Completas, VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, 2700).

5 Como decía González Requena, los surrealistas veían los ideales de Occidente como una hipócrita mascarada, ácidamente burlesca («La Edad de Oro», op. cit., 31; «Occidente: lo transparente y lo siniestro», Trama y Fondo, nº 4, 1998, 7-31).



6 GARCÍA M. COLOMBÁS: El monacato primitivo, BAC, Madrid, 2004, 127 ss. Aunque la práctica del ascetismo ha formado parte de los usos y costumbres de muchas religiones, lo propio del ascetismo cristiano es la búsqueda de Dios en soledad. De ahí la palabra «anacoreta», que procede del vocablo anachóresis (separación), y «monacato», que procede de monos (solo).



7 DULAURE, J. A.: Culto al falo, MRA, Barcelona, 2000, 51 ss. Según el autor, desde la época de Vitrubio, se da el nombre de phalae a las torres redondas cuyo extremo representa un huevo. Las torres que servían de defensa de los campos y de las ciudades también llevaban, durante la Edad Media, el mismo nombre.

lógico, al menos, la historia de San Simón aparece situada entre la historia de una sirvienta y la de una prostituta francesa.

Según los datos que han llegado hasta nosotros⁶, Simón había nacido en los confines de Siria hacia el año 389 en el seno de una familia cristiana, y pronto sintió la llamada del Señor, hasta el punto de abandonarlo todo y abrazar la vida monástica. Tras vivir con unos ascetas, ingresó en un monasterio y, más tarde, abandonó la comunidad para irse a vivir en una cisterna vacía. Poco después, pasó una temporada atado con una cadena en un monte, hasta que se fue a malvivir a una celda situada en las afueras de Antioquía. Para evitar el contacto con el prójimo, se le ocurrió la brillante idea de subirse a una columna, aunque en opinión de algunos apologistas su acción estuvo motivada por el deseo de volar al cielo y abandonar la morada terrena. Finalmente, murió en el año 459 en acto de servicio, completamente solo.

La «columna» es un motivo iconográfico basado en la piedra erguida, que es tal vez la manifestación más antigua de la escultura, como así lo demuestran los menhires prehistóricos, los monolitos, los obeliscos, las estelas funerarias y las primeras estatuas. Pero resulta que, además de servir como testigo de la presencia humana y funcionar como un elemento arquitectónico de primera magnitud, además también de introducir un punto de referencia para la comunidad y establecer diferencias espaciales, la columna ha sido utilizada como emblema de la fuerza y el poder. Un buen ejemplo de ello nos lo ofrece la Columna Trajana, que había sido concebida para ser colocada sobre la tumba del emperador y dar testimonio de su potencia más allá de la muerte. La significación sexual de la columna, que está implícita en el ejemplo citado, se hace más evidente en el caso de los *Lingam* hindúes, que representaban la fuerza productora del falo⁷.

Algunos eremitas se castigaban a sí mismos cargándose de cadenas, otros nunca se sentaban y había algunos que trataban de mantenerse despiertos para no caer en la tentación mientras dormían. Algunos monjes del desierto llegaban incluso a mezclar su alimento con ceniza para dejar constancia de su humilde condición, como si quisieran llegar a lo más alto mediante el contacto con lo más bajo. San Simón se nos presenta en la historia como una figura carismática, que ha pasado toda la vida luchando contra las fuerzas del mal en lo alto de una columna y que ha renunciado a todo contacto con el cuerpo del otro: al deseo, la violencia y la reproducción.

En cierto sentido, podríamos ver a Simón como la encarnación de una represión excesiva que ha llegado a convertirlo en un ser inhumano, tan duro e inflexible como una piedra, lo cual supondría la puesta en práctica de algunos principios tomados del estoicismo, aquella tendencia que redujo la filosofía a la ética y la práctica de la virtud. Marco Aurelio (121-180), por ejemplo, había expresado la voluntad de borrar la imaginación y apagar el deseo para llegar a ser como esa roca contra la cual se estrellan las olas del mar, el mar enloquecido de las pasiones, guardando en su interior la presencia del *daímon* o guía divino que nos orienta en la búsqueda del Bien⁸.





Tal vez por ello, por su afán de renuncia y desprecio radical de los placeres mundanos, por su forma de castigar el cuerpo^o, la figura de San Simón se prestaba fácilmente a convertirse en objeto de burla para los surrealistas, que estaban siempre al acecho y no perdían la ocasión de atacar cualquier cosa que formara parte del sistema de valores judeocristiano. De hecho, el desarrollo de la película nos invita a contemplar el proceso de resistencia de Simón mediante la introducción de una serie de escenas paródicas que deforman y pervierten el sentido religioso de su historia.

En un determinado momento, al principio de la película, Simón –interpretado por Claudio Brook– consigue hacer un milagro ante la multitud de fervientes seguidores que rodean su columna, haciendo que el Señor le devuelva a un tullido sus manos, con las cuales va a golpear a su hija allí presente nada más recuperarlas, como si fuera lo más normal del mundo. Posteriormente, vemos a Simón bendiciendo las nubes (¡Para que fecundéis la tierra –dice– que da el alimento al pobre y no descarguéis granizo!) y un insecto (¡Yo te bendigo porque eres una criatura inocente y para que cantes las glorias del Señor!), añadiendo a continuación con tono jocoso: ¡Esto de las bendiciones, además de santo ejercicio, es muy entretenido, y con ello no ofendo a nadie!

En otra secuencia, tras acusar injustamente a Simón de engañar a la comunidad y burlar su penitencia, vemos al hermano Trifón cayendo al 8 El emperador pasó a la historia de la filosofía por haber dejado escritas sus reflexiones mientras combatía a los bárbaros en el *limes* del Danubio, siguiendo a pensadores como Séneca y Epícteto (cf. *Meditaciones*, Gredos, Madrid, 1999)

9 Según E. R. Dodds, durante los siglos II y III, el Imperio romano se vio anegado por una oleada de pesimismo relacionado con la difusión del gnosticismo, cuyos representantes llegaron a comparar la vida con una «pesadilla» y pensaban que la materia había sido hecha por un creador malévolo. Para Dodds, el desprecio al cuerpo era una enfermedad endémica, cuyas manifestaciones más extremas se dieron entre gnósticos y cristianos, pero también entre paganos de formación helénica (cf. Paganos y cristianos en una época de angustia, Ediciones Cristiandad, Madrid, 1975).



10 En esta secuencia, Buñuel se hace eco de la controversia relativa a la Trinidad, que dio lugar a la condenación en los concilios de Nicea (325) y Constantinopla (381) de las tesis de Arrio, un presbitero alejandrino que negaba la coeternidad y la comunión ontológica entre el Hijo y el Padre. Sobre estas cuestiones, que tanto peso tuvieron en la formación del dogma cristiano, véase: ALBERIGO, Giuseppe (ed.): Historia de los concilios ecuménicos, Sígueme, Salamanca, 2004, 19-95.

suelo y echando espuma por la boca como si hubiera sido forzado por el mismo Satanás, después de haber quedado paralizado cuando iba a santiguarse. La escena adquiere un sentido humorístico al hacernos comprender que algunos monjes desconocen los conceptos teológicos atacados por Trifón¹º, el cual se declara a favor de la *Apocatástasis* y rechaza la *Anástasis*, la *Hipóstasis* y a la *Madre putativa del Santísimo Sacramento*, provocando con su ataque la confusión entre los hermanos.





Desde la primera secuencia se pone de manifiesto la proximidad entre el mal y la santidad, ya que el arranque de la película contiene una referencia implícita al demonio, puesta en boca del abad que pronuncia el número de la Bestia, seiscientos sesenta y seis (Ap 13,18), en relación directa al tiempo que lleva Simón edificando a todos los presentes con sus sacrificios. El abad dice: ¡Seis años, seis semanas y seis días llevas de pie en esa columna, Simón, edificando a todos con tu ascesis!

Pero sucede que, además de hacerse notar en los discursos de los monjes y las blasfemias, el diablo se manifiesta también bajo la forma de una hermosa mujer, interpretada por Silvia Pinal, que tendrá un protagonismo especial a lo largo del film. El diablo aparece en escena, por primera vez, bajo la forma de una mujer que avanza con paso firme por el desierto con un cántaro de agua al hombro, pero que no puede esconder sus garras afiladas de dragón. Por algo decían los anacoretas que la belleza es la trampa del diablo.

La segunda vez que aparece lo vemos disfrazado como una colegiala, justo después de ver a Simón soñando con su madre, en un momento de flaqueza espiritual. El diablo se aparece bajo la forma de una tierna adolescente uniformada que se distrae jugando por el desierto con un aro, hasta que interpela directamente al santo y se entabla entre ellos una conversación absurda, no exenta de cierta comicidad:





^{– ¿}Qué vienes a hacer aquí?

^{- ¡}A jugar!

^{– ¿}De dónde vienes?

^{− ¡}De allí!

– ¿Y a dónde vas?− ¡Allá!

Pero, entonces, tras decir que no es más que una niña inocente, el diablo se quita la máscara y tienta a Simón exhibiendo sus encantos de mujer fatal, para ponerse luego a interpretar versiones desafinadas de los cánticos religiosos –¡En tu reino, Señor, ni son todos los que están, ni están todos los que son!—, y subirse de repente a la columna para atormentarle: ¡Simón! ¡Mira mi lengua! ¡Qué larga!

En esta breve secuencia encontramos algunos planos sugestivos que enriquecen el sentido de la escena y confirman la sorprendente capacidad de Buñuel para introducir imágenes preñadas, que expresan más de lo que muestran. El primero está relacionado con el desvelamiento del sexo femenino, que se presenta bajo la falda del uniforme como el verdadero punto de ignición de la escena, puesto que la mujer aparece sentada sobre la leña, como si estuviera a punto de arder, mientras que el segundo –los citamos en orden inverso– es un plano que muestra a la falsa colegiala alzando el aro sobre su cabeza para encerrar a Simón en el círculo del deseo; un deseo que podría aniquilarle. La imagen plantea una oposición entre el círculo, asociado a lo diabólico, y la línea recta, que en este caso podría simbolizar la firmeza del santo y su rectitud moral.

Como es sabido, la significación de los motivos iconográficos varía en función del contexto. Y así ocurre con algunas figuras geométricas como el círculo, esa línea cerrada sobre sí misma, sin principio ni fin, que en ocasiones ha estado asociada al carácter fatalista del tiempo, a la imagen



del infierno11 -según aparece descrita en la primera parte de la Divina Comedia- e incluso a ciertas divinidades orientales como Shiva. Pero no es menos cierto que el círculo también ha estado asociado en nuestra cultura a la perfección de Dios, como bien demuestra la decoración del Baptisterio de Padua, realizado por Giusto de Menabuoi hacia 1376 para representar el reino de los cielos mediante un sistema de círculos concéntricos, o la tabla de los Siete Pecados Capitales del Bosco, en cuyo interior aparece representado





11 En el panel central de El jardín de las delicias, un tríptico realizado por el Bosco hacia 1500 que se conserva en el Museo del Prado, vemos a los hombres cabalgando alrededor de un grupo de mujeres desnudas situadas en un estanque circular. Se trata de una imagen que establece una conexión entre el pecado de la lujuria y los movimientos circulares del deseo.



el ojo de la conciencia, alrededor del cual podemos leer la frase: *Cave, Cave, Dominus Videt*.

De repente, mientras se encuentra hablando con el Señor en íntimo diálogo, Simón advierte la presencia de un pastor al que confunde con el mismísimo Jesucristo y exclama: ¡He aquí, Señor, al más humilde de tus siervos! Pero, en realidad, se trata de una nueva encarnación de Satanás, que se presenta ahora disfrazado con la máscara del Buen Pastor para hacerle creer a Simón que es su hijo predilecto, que su ascesis es sublime y que habla por su boca. El cineasta ha usado aquí una referencia iconográfica tomada del arte paleocristiano, que a veces representaba a Jesucristo como un pastor adolescente, en alusión al concepto teológico del guía o conductor de almas. Como buen surrealista que era, Buñuel disfrutaba deformando y triturando

los tópicos de la tradición, dejando claro, no obstante, que el mal tiene la capacidad de transformarse y cambiar de aspecto.



Pero sucede que nuestro falso pastor se quita enseguida la máscara y comienza a provocar a Simón, animándole para que vuelva al «mundo» y se entregue al



desenfreno, a la locura del goce, a fin de alcanzar una suerte de extraña y paradójica ataraxia. Tras arrojar de su seno al cordero y golpearle con desprecio –en un acto que supone un ataque directo contra Jesucristo–, señala el falso pastor que, de ese modo, acabará sintiendo asco al escuchar la palabra «placer»¹²: ¡Baja de esa columna! ¡Vuelve al mundo! ¡Hastíate de goces! ¡Así lograrás que el solo nombre del placer te dé nauseas! ¡Entonces, en verdad te digo que estarás cerca de mí!

podría estar inspirada en ciertos pasajes del marqués de Sade, cuyos personajes especulan a veces sobre los límites del goce y la apatía. Al respecto véase: KLOS-SOWSKI, Pierre: Sade mi prójimo, Arena Libros, Madrid, 2005; BATAILLE, Georges: El erotismo, Tusquets, Barcelona, 1992; La literatura y el mal, Taurus, Madrid, 1987.

12 La idea aquí formulada

La cuarta vez que aparece, lo hace en el interior de un ataúd que se va desplazando por la arena del desierto. Cuando llega al pie de la columna, el ataúd se abre y vemos en su interior a una mujer semidesnuda, la cual se incorpora como un muerto viviente para dirigirse a Simón: ¡Te prometí que volvería, y esta vez es la última! Nuestro santo trata entonces de alejar al demonio diciéndole: ¡Vade retro, Satán! Pero ella le da una respuesta imprevista que vuelve a acusar el tono paródico de la escena: ¡Ni vade, ni retro, ni nada! ¡Prepárate Simón! ¡Vamos a hacer un viaje largo, muy largo! Enseguida, la mujer vuelve a subir a la columna para tentarle y decirle que es inútil resistirse. ¡Simón del desierto —exclama—, aunque te asombre, tú y yo nos diferenciamos muy poco. Yo creo, como tú, en Dios Padre todopoderoso. He gozado de su presencia y, en cuanto a su único Hijo —nueva alusión burles-ca—, tendríamos mucho que hablar…!

Constatamos así que las tentaciones acosan a Simón a plena luz del día, bajo una luz muy potente que realza el juego de luces y sombras. Podría afirmarse, entonces, que todas estas escenas de seducción –que llegan a su momento álgido cuando ella le invita al *Sabbath* para contemplar *las heridas rojas de la carne*– podrían ser pensadas como fantasías o «sueños diurnos», en el sentido freudiano del término, puesto que se trata de imágenes producidas en estado de vigilia, mientras el santo permanece despierto. Estaríamos así ante una serie de producciones fantasmáticas condicionadas por los largos y excesivos periodos de abstinencia, puesto que la intensidad de la tentación aumenta bajo la presión de las constantes privaciones. No en vano, decía Freud en un pasaje de *El malestar en la cultura*¹³ que los hombres virtuosos suelen verse atacados severamente por el *super-yo*, y que aquellos que han llegado más lejos en el camino de la santidad suelen acusarse a sí mismos de ser los mayores pecadores, en parte debido a la intensidad de las tentaciones que deben soportar.

En cualquier caso, ya se trate de fantasías diurnas o de cualquier otra cosa, lo cierto es que nuestro santo aparece en varias secuencias dialogando con el mal, como si estuviera siempre en contacto, muy cerca de aquello que, paradójicamente, podría abrasarlo. De igual modo que San Wolfgang en un cuadro de Michael Pacher (1430?-98) fechado hacia 1480, donde vemos al santo obligando al demonio a sostenerle el misal. A pesar de que la palabra «diálogo» tiene un parentesco etimológico con la palabra «diáblo», puesto que ambos términos comparten la misma raíz, que se opone a la raíz de «símbolo»¹⁴, parece más bien que el santo no está dialogando, sino que está llevando a cabo un exorcismo. El gesto de la bendición pone de manifiesto la acción de la palabra bien-dicha, bendita, confirmando así que la palabra obra milagros y es capaz de someter a las fuerzas del Maligno, aunque sean muy poderosas.





13 Cf. Obras Completas, VIII, 3055.







14 Según Eugenio Trías, la forma verbal de la palabra «simbolo» procede del griego sym-bállein, cuyo significado expresa la acción de lanzar a la vez dos fragmentos de una moneda o medalla dividida que estipulan, a modo de contraseña, una alianza. El símbolo sería una unidad (sym-bálica) que presupone una escisión. Lo sym-bálico se opone a lo dia-bálico (dia-bállo), que significa desavenir, calumniar (cf. La edad del espíritu, Destino, Barcelona, 1994, 19 ss).





Como decíamos, el diablo sigue provocando a Simón para que se aleje de Dios y le promete grandes goces, el goce de las orgías satánicas, hasta que, en un determinado momento, tras advertir que ya vienen a buscarlos, el diablo mira hacia arriba, fuera de campo, y saltamos por corte directo al plano general de un avión que está surcando el cielo, como si volara por encima de sus cabezas. El siguiente plano nos muestra la columna vacía, que se va desenfocando poco a poco para pasar, mediante un fundido encadenado, a la imagen de una gran ciudad repleta de rascacielos: Manhattan, el puente de Brooklyn y Wall Street.

Gracias a los trucos del montaje, el cineasta ha logrado que ambos personajes den un salto en el tiempo y cambien de ubicación, pasando de las tórridas arenas de Siria a las grandes ciudades de Norteamérica, del espacio abierto y silencioso al espacio cerrado y ruidoso de las salas nocturnas, de lo sagrado a lo profano. Mediante este pequeño artificio, el cineasta indica que la lucha entre el bien y el mal rebasa las fronteras del tiempo y el espacio, y que el mal habita ahora en las oficinas y tugurios de Nueva York.

En el interior de la sala de fiestas, vemos luego a Simón y al diablo conversando en una mesa, como si fueran una pareja más, vestidos con el atuendo propio de 1965, mientras un montón de jóvenes se retuercen en la pista al compás de una música estridente. Nuestro santo, que se mantiene cabizbajo y pensativo, pregunta a su pareja el nombre del baile, y ella responde que se llama *Carne radioactiva*, añadiendo a renglón seguido que es *el último baile*, *el baile final*. Y, así, tras dejar a Simón en la mesa, la mujer se introduce en la pista para entregarse a un baile frenético, espasmódico, marcado por el ritmo de la pulsión, hasta que desaparece entre la multitud y emerge la palabra «Fin» sobre la mancha de unos cuerpos desenfocados (F24). De manera que, en la última escena de la película, la cámara se desentiende por completo de nuestro santo –que termina como un convidado de piedra–, para centrar su atención en la imagen de una mujer diabólica que nos invita a buscar la experiencia del goce mientras llega el fin del mundo.





La escritura de Bronwyn

Raúl Hernández Garrido

Universidad Francisco de Vitoria, Madrid

Bronwyn writings

Abstract

The accursed poet, avant-gardist artist, expert on contemporary art and hermetic sciences, Juan Eduardo Cirlot, is particularly well- known for his Dictionary of Symbols, but, in addition, he is the author of a poetic oeuvre moving into the extreme boundary of experimentation, merging into mysticism, theogony and mythology. Taking surrealism as a starting point, Cirlot's poetry reaches its most meaningful expression with the so-called Bronwyn Cycle, a series of unusual poems that were completely new in both Spanish and universal literature. The theme of the Cycle is inspired by a Hollywoodien period film, The Lord of War. In this film, its subject matter, store line and characters, Cirlot came upon many of his obsessions and thoughts. Throughout his poetry, Cirlot and his work evolve from a state of consciousness disintegration into a symbolic construction based on the encounter with the Beloved Woman and her inevitable disappearance.

Key words: Cirlot, Poetry, Mysticism, Epic poetry, Sword, Symbol, Imaginary

Resumen

Poeta maldito, destacado vanguardista, experto en arte contemporáneo y en hermetismo, Cirlot es conocido sobre todo por su Diccionario de Símbolos. Pero, además, es autor de una obra poética que se sitúa en los límites de la experimentación para encontrarse con el misticismo, la teogonía y la mitología. Partiendo de presupuestos surrealistas, la poesía de Cirlot alcanza su máxima expresión en el llamado Ciclo de Bronwyn, una serie de poemas insólitos tanto en nuestra literatura y también en la universal. Su tema está inspirada en una película de época hollywoodense, El Señor de la Guerra. En esta película, en su temática y argumento, y en sus personajes, Cirlot encontró muchas de sus obsesiones y reflexiones. A través de su poema, Cirlot y su obra evolucionan desde un estado de desintegración de la conciencia al de una construcción simbólica a través de la experiencia del encuentro con la Amada y su inevitable desaparición.

Palabras clave: Cirlot, Poesía, Mística, Épica, Espada, Símbolo, Imaginario

Amor en un cine de verano

Este es el relato de una extraña historia de amor que, como muchos otros romances, nació en la oscuridad cómplice de un cine. Fue en 1966, en una tarde de verano, cuando Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), reconocido crítico de arte, músico frustrado, poeta maldito y coleccionista de

espadas, viendo en un cine de Barcelona *El Señor de la Guerra (The War Lord*, 1965), de Franklin J. Schafner, se encontró sobre la pantalla con la imagen de una mujer celta del año 1000, Bronwyn –sombra del cuerpo de la entonces muy joven actriz norteamericana Rosemary Forsythemergiendo desnuda de las aguas de una laguna para arrebatar y perder al caballero normando Crisagón de la Cruz –interpretado por el hierático Charlton Heston.

No sabemos si Cirlot se sintió entonces traspasado por el amor tan extraño y profundo que le acompañaría el resto de su vida; si fue consciente de la extraña pasión que empezaba a poseerle; no sabemos si entonces, en ese momento, pudo calibrar todas las asociaciones que entre lo más objetivo y lo más subjetivo se estaban desencadenando en su interior debido a la visión de ese film, y en concreto, a la de la imagen de la mujer que emerge de las aguas, Bronwyn. Lo cierto es que lo que sucedió en esa tarde desencadenará en los últimos años de Cirlot la escritura del Ciclo Bronwyn. En principio éste se iniciaría con un poema que se concebiría como único, *Bronwyn* (1967), donde Cirlot expresará, con nuevas palabras, ideas e imágenes que había ido trabajando a lo largo de toda su obra. Sin duda que la similitud de ciertos elementos narrativos del film con temas poéticos presentes en la obra de Cirlot, así como su cuidada ambientación







histórica y la utilización coherente e inteligente de elementos de cariz simbólico alimentaron el interés de Cirlot por *El Señor de la Guerra*. Pero la continuidad del empeño creador permite asegurar que el auténtico impacto del film en el poeta no se debió únicamente a estas razones.

Puede que más bien el impacto de *El Señor de la Guerra* en Cirlot tenga su causa en encontrar concretadas en imágenes, hasta imponerse con la presencia de lo vivo, a existir en un plano de realidad homólogo al del mismo escritor, una serie de temas que Cirlot, a través de su triple paso por el surrealismo, el estudio de culturas muertas y la reflexión acerca del signo y el símbolo, había ido desarrollando en su carrera poética y crítica. Lo que hasta entonces había sido una entelequia ahora cobraba presencia ante sus ojos. Presencia y cercanía. No se trataba ya de un mundo inaccesible de ideas, sino de una realidad concreta, materializada y objetualiza-

da. La Doncella podía ser vista, ser tocada, ser tomada. La Doncella entraba en contacto con el guerrero, y Cirlot podía identificarse con éste. Sustituir la figura del héroe de la pantalla, Crisagón de la Cruz con su misma subjetividad. No tanto ser el rostro del héroe del relato, sino su mirada, y sufrir con él el dolor de la herida abierta en el costado del personaje.

El ciclo Bronwyn comprende a su vez tres pequeños ciclos consecutivos cronológica y temáticamente, en los que se nos reitera la misma historia, a través de tres enfoques diferentes. Esa historia común que anima cada uno de los tres ciclos es el siguiente: la identificación del poeta con el guerrero, la conciencia de la pérdida de la doncella, su búsqueda y finalmente el acceso a un nuevo encuentro con ella.

La imagen de la Doncella en la película tiene el valor de un resto arqueológico, con la diferencia de que eso, que debería estar muerto, lo vemos vivo. Y con la contradicción de que esa mujer que vemos vive en algún lugar de este mismo tiempo. Estas contradicciones son las que generan los tres ciclos de Bronwyn.



La escritura del Ciclo completo va de 1967 hasta la muerte de Cirlot en 1973. Arranca con *Bronwyn*, que pasará a ser *Bronwyn I*, y que obviando *Bronwyn 2* (1967) pasará a ser el primer eslabón del primer ciclo, la "serie ascendente", que llevará tras ocho poemas a *Bronwyn VIII*.

Bronwyn I, dedicado, como los poemas siguientes, hasta el V, a "La que renace de las aguas", nos habla de la visión de la Doncella en un tiempo inmemorial. El poeta se identifica con la espada del héroe:

Este sonido triste que solloza es mi espada románica que piensa.

Y esa identificación permitirá al poeta tener acceso a la Doncella. Sin embargo, ese sollozo es precisamente la imposibilidad de convertirse en héroe, porque el ansia de su espíritu se ve atrapado por el espacio de lo gris, elemento temático que reaparece una y otra vez a lo largo del ciclo. La realidad invalida el acceso a la Doncella:

Yo soy un ser humano a pesar mío.

El espacio plateado de mi espíritu penetra en el espacio gris del mundo.



Sólo queda la evocación, la llamada, esperando que esa Doncella que una vez se entrevió rescate al poeta de su encierro gris. Y sólo hay un lugar para que ese rescate pueda suceder: la muerte. El poeta reconoce la existencia de Bronwyn como idea, y la muerte como la superación del mundo de la realidad. Bronwyn se sitúa en la imposibilidad. Imposibilidad *en la realidad* que no deja de denunciar la misma *imposibilidad de la realidad*.

Bronwyn VIII (1969) cierra el ciclo: tras el éxtasis del encuentro con la Doncella-Daena, el poeta, desde el más allá, habla y ordena un universo que antes estaba desposeído de sentido. Tras la muerte, el encuentro del ser con la Daena origina el ángel. El poema se cierra con el reconocimiento de la epifanía de la Doncella hacia el poeta, el héroe. Bronwyn ha sido un puente que ha unido al poeta con el universo, que le ha permitido su revelación, como imagen, y como sentimiento erótico.

Y con esta metáfora contenida en la última línea de este poema acaba lo que es la serie primera o *ascendente* de Bronwyn (del I al VIII).

El puente está esperando entre las llamas

Clausurado así un primer relato sobre Bronwyn, hasta llegar lo que sería un cierre simbólico ante el umbral de ese lugar donde lo real se convierte en símbolo, en el cual el poeta ha de arder algún día, en lo eterno, en el encuentro con la Doncella, que le designa.

El segundo ciclo

Tras esto, en 1969, *Bronwyn*, *n* es un intento de hablar desde el lenguaje de la Doncella. Llegado a ese punto, Cirlot se siente impulsado a lo que él considera un ciclo descendente de otros seis poemas, desde *Bronwyn*, *z* a *Bronwyn*, *w*. Una serie descendente, frente a la serie ascendente del ciclo previo. Además de armonizarse el movimiento de uno con respecto al otro, la relación entre ambos marca la idea de circularidad, de eterno retorno.

El primer poema, *Bronwyn*, *z* nos devuelve a ese primer instante, al primer estímulo de la visión del film, del choque con la imagen de Bronwyn, reconocida como personaje encarnado por una actriz. Un regreso a la realidad, tras el trayecto místico alcanzado en *Bronwyn I-VIII*. El poeta reconoce que Brabante no es algo de este mundo, y que tampoco Bronwyn lo es. Entonces, al afirmarse el poeta en eso que llama Brabante,

al afirmarse en Bronwyn, y sin embargo no poder sustraerse a la realidad, el poeta acaba desvaneciéndose en la nada.

No hay nadie en el espejo y me contemplo

Transformado por la experiencia vivida, el poeta ha accedido a eso que no tiene peso en la realidad, Bronwyn. Y por ello, Bronwyn debe ser negada:

No more Bronwyn

Bronwyn, x, 1970, está dedicada a Bronwyn-Shekina, un nuevo avatar de la Doncella. Si Danae era el ánima, el Yo femenino del alma que acaba de completar su aspecto angélico, la Shekina es para la Cábala la parte femenina de Dios, que desciende a través de las emanaciones de la divinidad para alcanzar al místico en su visión. En Bronwyn, x la experiencia de Bronwyn ha hecho tambalearse al Universo. Y ahora el narrador está lejos de cualquier certidumbre, todo son dudas. Bronwyn se vuelve la medida de la imposibilidad con que el poeta siente su existencia embebida en el mundo de lo gris. Cirlot logra así separarse de la anulación existencial que sufre en el mundo cotidiano. Por otra parte, el firmamento se desmiente y se escribe como Bronwyn.

Arcos azules bajo el cielo rosa y pórticos de plata sobre el mar elevando pináculos astrales.

Una forma violeta reducida a los tristes celajes asombrados ante la luz indemne de tu cuerpo, Bronwyn.

Y el firmamento detenido donde las letras desvarían de tu nombre eternamente eterno.

Bronwyn, y (1970): la desconfianza de Cirlot en las figuras de las diosas, hizo que el poeta no se tomara hasta sus últimas consecuencias la nueva personalidad de Bronwyn como aspecto femenino de la divinidad, trivializando esto como simple hipérbole de la belleza, del poder atractivo de lo imaginario en la Doncella.

Por eso, este poema y los siguientes romperán con la posible frivolidad de la dedicatoria para asumirla plenamente. Bronwyn no es simplemente Daena, un *otro* que marca la diferencia, sino que ahora Bronwyn acude al poeta como parte de Dios. Un Ser superior y de alguna manera terrible, aunque esto se llegue a relacionar con los procesos de renova-





ción y de renacimiento, ligados a la destrucción. Una Divinidad Tremenda, que al tiempo que desgarra e hiende, desarticula la estructura de las frases. La sintaxis se rompe, experimenta yuxtaposiones insospechadas y construye nuevas frases sin sentido o llenas de un sentido nuevo, creando desplazamientos en el significado de las palabras; ya sea creando nuevos sentidos, o anulando todo sentido. Bronwyn se invoca en su propio idioma: *Yrwyn / Rwynyr / Nyrwyr* y definitivamente *Bronwyn*, *Bronwyn*, *Bronwyn*.

Bronwyn, w (1971) cierra este ciclo descendente. Bronwyn en este poema pasa de ser Shekina a cobrar un nuevo sentido, que quizá por discreción el poeta no quiere explicitar:

Bronwyn, la doncella céltica del siglo XI, que de imagen de mujer se transformó para mí en Daena o fravashi, luego en la misma Shekinah, y más tarde, ahora, en una noción envolvente sin que pueda en modo alguno definir de qué clase de "presencia" se trata, aunque las dos citas de la página anterior aclaren algo del problema.

Las dos citas son de San Agustín (He difundido mi alma sobre mî) y de Douin (Primitivamente, Venus representaba para los antiguos la luz celeste que hace brotar el amor divino en el corazón del hombre y le lleva a la creación del fruto espiritual.)

Dos citas que inclinan el encuentro con Bronwyn en la parte más espiritual de la mística, pero quizá ésta no sea la solución más completa al problema, que plantea la necesidad, dado el cariz del asunto, del tercer término, de la figura del Ser Superior, que se separe de esa diosa terrible en que amenaza convertirse Bronwyn. Cirlot ya dejó claro que, pese a la identificación de Bronwyn con la Shekina, eso no implica que Bronwyn sea *el* Dios. Pero, ¿es posible un Dios? ¿Es necesario? Este punto es al que llega el Ciclo de Bronwyn, y en él Dios –como el Señor de la Guerra, el Duque de Gante, el Señor de Crisagón de la Cruz– si no aparece en el poema no deja de estar presente en los efectos de la Ley que emana de él.

En el ciclo z-w se empieza, a diferencia de lo alcanzado en el ciclo I-VIII, marcando la alteridad del poeta con respecto al mundo de









Bronwyn. Y se cierra con la afirmación en la negación de Bronwyn. Ante la posibilidad de trascender a la Doncella, el poeta prefiere recomenzar en su búsqueda.

Tercer ciclo: La Quête de Bronwyn

Tras el intermedio de los 44 sonetos de amor, también dedicados a la doncella céltica, La Quête de Bronwyn (1971) cierra el texto Bronwyn con un poema estructurado en seis partes que constituye en sí como un tercer ciclo. Pese a no ser diseñado como cierre del Ciclo completo, de alguna manera recoge los pasos de los dos ciclos previos y los eleva aún más construyendo de forma definitiva un final. El poema toma la forma de Quête, de Busca, con lo que Bronwyn se asimila a los objetos maravillosos que generan una búsqueda que es a la vez física y metafísica: la Piedra Filosofal, el Elixir y sobre todo el Santo Graal. El poeta no es sólo Crisagón, sino que a través de la idea de Quête se identificará con los caballeros medievales, en busca de ese objeto que se relaciona con el Secreto de la Divinidad. Perceval, Perlevauz, Parsifal, Galahad, Lohengrin.

Corazón sin coraza, lanza sin esperanza.

Mi cimera es de muerte y de quimera.

En esa ausencia, el caballero, que en los trozos, en los pozos, con el encuentro con la Doncella pudo acceder a la forma, ahora, sabiendo de la imposibilidad del encuentro, alcanza su identidad en ese dolor de la ausencia. En la parte VI se va a dar ese encuentro imposible y rotundo, final.

He vuelto a ser la luz donde la luz deja de ser la luz para ser la luz, en el centro del centro de los centros, en la rosa de rosa de las rosas.

Y desde el mismo centro del poema, la voz del poeta, no se identifica ya con ninguna de las figuras, ni con la del caballero, ni con la de la Doncella. Es la transmutación, encuentro, anulación y superación de ambas partes, y en esa transmutación, los cisnes le rodean y le elevan. Y así, en un juego hipnótico de aliteraciones, el poeta accede a un lugar donde se ha borrado su individualidad. Donde por fin se entrega a lo angélico, asumido no ya por la Doncella, sino por una corriente que asciende a lo Más alto.

Los cisnes son las alas de las almas, las alas de las alas,

las alas de las almas de las alas, los álamos del alma, las almas de los álamos, las alas de las almas de los álamos, las almas de los álamos del alma. las almas de las almas, las alas en las alas de las alas, las olas de las almas, las olas desoladas de las almas, las olas de las alas, las olas de las alas de las almas, las alas de las olas de las alas, las almas de las olas de las alas, las almas de las alas de las olas, las olas de las olas, las alas, las olas. las almas.

El problema de Bronwyn



La proyección de una película en una sala de cine de Barcelona fue el comienzo de esta aventura literaria y existencial que adoptó la forma de una búsqueda. La visión de *El Señor de la Guerra* enfrentó a Cirlot con la percepción material, sensible, de lo que hasta entonces había tenido para él la existencia de un imaginario sin un soporte objetual. Antes la visión de la Doncella pertenecía a un imaginario que emanaba de una construcción simbólica, mito o sueño, y en la que el mismo proceso de simbolización la distanciaba del entorno real en que vivía el hombre Juan Eduardo Cirlot. Se alejaba de ese mundo que rodeaba a Cirlot y que él sentía como un entorno hostil. Se alejaba de la época de la modernidad, por una parte, y por otra, de la época histórica de la España franquista. No había lugar para el mito en el tiempo de Cirlot. O se había desestimado como una ficción por parte de la vanguardia, o por parte de los estamentos reaccionarios que dirigían España se reclamaba como una forma de represión.

Al mismo tiempo, el sueño para Cirlot no expresa tanto al hombre concreto de la *Interpretación de los Sueños* de Freud, sino al hombre que entra en comunión con el Universo. Un hombre cósmico, que rechaza con horror lo cotidiano porque le aleja de esa idealización por la que Cirlot se siente cercano a un Sentido que tuvo lugar, y que ya no puede encontrar a su alrededor.

Antes de ver el film, los temas que inquietaban a Cirlot eran vividos por éste en un mundo de especulación, y el poeta como mucho sentía y sufría la realidad como una escisión del mundo gris que le rodeaba día a día, frente a ese mundo ideal en que se refugiaba. Su especulación podía ser apasionante, increíblemente productiva. Pero rechazaba la relación de su yo con ese mundo gris que le circundaba. No es que el mundo se desentendiera de él, sino que Cirlot le daba la espalda a la realidad cotidiana, refugiándose en un universo que si no era del todo inventado por el poeta, tiene notas características suficientes como para convertirse en personal y exclusivo.

En este mundo cerrado creado por sus inquietudes y especulaciones es lógico que se interrelacionen el mundo terminal de la vanguardia con el de la arqueología y el saber arcano más esotérico. La vanguardia, que Cirlot sigue de forma muy cercana en sus manifestaciones más arriesgadas y novedosas, supone la desarticulación del sentido en una serie de juegos formales, de significantes que se liberaban del Sentido en un juego permanente de disolución. Pero en ese juego formal, los significantes no dejan de conservar cierta capacidad de crear sentido, pero no llegan a cuajar un Sentido único. La posición del arte contemporáneo se articula en apreciar ese hueco que ocupa el lugar donde debía estar el Sentido, y el pronunciado juego formal al que se entrega configura y evidencia ese lugar vacío.

En el otro extremo, la arqueología expresa también en la catalogación e indagación acerca de unas ruinas, de unos restos (ya sean restos arqueológicos o restos textuales) la desaparición de un Sentido que falta, que fue y ya no está. El Tiempo interviene aquí como elemento que desarticula el trabajo del Sentido. Aún así, apreciamos los restos con la idea de que algo estuvo allí, aunque ahora ya ni siquiera perviva como huella en nuestra cultura. Lo arqueológico se aparta de esa posibilidad de interrelación, de pervivencia de la huella del pasado en el presente, para afirmarse en la muerte que vuelve a emerger a la superficie. Cartago tiene así para Cirlot más interés que Roma. Cartago desapareció en el Tiempo, Roma se disolvió en nuestra cultura.

Cirlot ahora contempla a la Doncella en un cine en esa tarde de verano del 66. Ante la pantalla, el poeta ve que lo que hasta entonces había
sido una preocupación metafísica cobra vida para él, tanto como para
que su cuerpo llegue a configurar una imagen que gracias al cine llega,
como huella, a los ojos de Cirlot. Con ello, la noción de la Doncella, ante
la cual el hombre cede y no duda en enfrentarse a los suyos para servirle,
desciende del universo ideal de los conceptos a un imaginario más concreto, encarnada en una mujer, con toda la fuerza de lo individual, de lo
particular. Una imagen en la que se cruzan la idea abstracta con un cuerpo matérico. Y sin embargo, un cuerpo que no deja de ser inaccesible.



Bronwyn llega a Cirlot. Como un cuerpo de mujer definido y concreto. Y eso, y su contraste con lo que hasta entonces había sido una especulación intelectual pone en crisis el camino hasta entonces recorrido por Cirlot en la crítica y teoría del arte, así como su indagación acerca del valor del símbolo. Bronwyn logró cristificar en el mundo real del poeta lo que hasta entonces flotaba en un idealismo vago.

En un largo y complejo proceso, en el que una y otra vez el poeta se ve obligado a recorrer el mismo camino, marcado por la Quête, la Búsqueda, Cirlot ve cómo se redefine una y otra su posición con respecto a la Doncella. Ya no tiene ante él una evocación, una aparición o un sueño, sino una encarnación. Cirlot intenta conceptuar ese peso de un cristo, de un encuentro entre lo ideal y lo real, entre el mundo del pensamiento y del deseo, que siente frente a él en Bronwyn. Pero esa Doncella cristificada le obliga no sólo a la intelección, sino a la articulación de lo emocional, incluso de lo erótico. Bronwyn pide no sólo el concurso intelectual de Cirlot, sino su cuerpo. No es ya una cuestión intelectual, sino esencial y existencial, que sólo a través de la entrega, a través del lenguaje de la pasión, de la fusión puede ser asumido. Aunque en esa fusión posible se deje siempre muy claro el reconocimiento de la alteridad de la Doncella frente al poeta. Bronwyn-cristo pone en crisis no sólo el mundo del poeta, sino el mismo hecho existencial del poeta.

Bronwyn así establece la distancia y la lejanía. Impone la renuncia a la doncella. En una evolución que va de su primer ciclo, en que el acceso a la Doncella supone el acceso al Orden del Universo; pasando por un segundo ciclo, en que se renuncia a ese acceso superior porque supone renunciar a la Doncella; hasta finalmente en el tercer ciclo, paradójicamente gracias a la Doncella, renunciar a ella y también a la propia identidad; en un último sacrificio renunciar al yo y lograr una fusión con un orden superior.

Bronwyn llega a independizarse de su valor factual, como personaje interpretado por una actriz de una película de época. Y así, deja de ser un simple resto, equiparable con lo arqueológico, y algo que se puede ver una y otra vez, en la trivialización contundente de la cultura contemporánea, para dejar paso al momento extático, al acontecimiento único emparentado con lo Eterno.

Con ello, Cirlot aprecia cada vez más su carácter crístico. Y se da cuenta de que la entrega erótica que exige Bronwyn no es simplemente una cuestión galante, o una excusa literaria. Estamos hablando de la anulación del yo, estamos hablando del eclipsamiento de la amada en el hecho de la

entrega. Finalmente, un alejamiento del acto de la entrega, y la aparición de una Ley a la que se debe la misma Bronwyn, y que debe acatar el mismo poeta.

El valor crístico de Bronwyn anula la posible entrega fusional con ésta. No es una diosa implacable, sino un objetivo que moviliza la Búsqueda por parte del poeta y le proyecta luego más allá. La experiencia de Cirlot quizá deba equipararse a la de los profetas, con la salvedad de que su itinerario no quiere anunciar ninguna verdad, sino quemarse en la experiencia de ésta. Abrasar su subjetividad en las palabras del Objeto que le lleva a la Búsqueda.

No se conciben más pasos para Bronwyn. La muerte es sin duda el broche perfecto para esa experiencia de purificación extrema. Purificación en el contacto con la Verdad, con el Sentido, que conforma y ordena todo el Universo (Bronwyn y Universo se unen, Sentido y Materia), un Universo en el cual el poeta alcanza la compresión de su posición en el Cosmos antes de aniquilarse en una explosión de Verdad.

El poeta se convierte así en clave para el Sentido del universo. Su búsqueda no va a crear religiones nuevas, no va a pregonar la Verdad, simplemente alcanza *esa Verdad* en un esfuerzo callado y profundamente intenso.

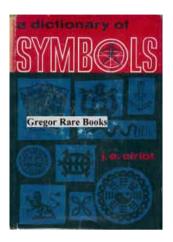


Cirlot hoy

La edición por parte de Leopoldo Azancot en 1974 para la mítica Editora Nacional de *Poesía 1966-1972* supuso el primer paso para dar a conocer de forma abierta a Cirlot. En este volumen Azancot publica de forma completa el corpus del Ciclo Bronwyn, dedicando mucha atención a cómo Cirlot vive su experiencia y desarrolla su texto literario.

A este volumen le siguen recuperaciones parciales: en 1979 la publicación de una selección de sus poemas y escritos en el número 5-6 de la revista *Poesía* a cargo de sus hijas Lourdes y Victoria Cirlot; en 1981 la edición de Clara Janés de una antología global de su poesía para Cátedra Letras Hispanas; la gran exposición del IVAM de 1996 con su catálogo; y el número de la revista Litoral dedicado de forma monográfica al poeta. Ediciones aisladas de textos de Cirlot, tanto poesías como ensayos acerca del simbolismo y la crítica del arte, y la publicación de la tesis doctoral de Jaime Parra sobre la obra del poeta, se suman a la presencia continua del *Diccionario de Símbolos* en las estanterías de librerías y bibliotecas por

t&f



parte de Editorial Labor. Últimamente, la labor meritoria de Siruela, de la mano de expertos en la obra de Cirlot como Enrique Granell y las mismas Victoria y Lourdes Cirlot, emprende la publicación de una nueva y cuidadísima edición del *Diccionario de Símbolos*, así como dos volúmenes (*En la Llama* y *Bronwyn*) que recogen la casi totalidad de su obra poética.

El último hito de esta recuperación es, a finales del 2006, la reedición también por Siruela del hasta ahora inencontrable *Diccionario de Ismos*, tras casi 50 años de ausencia de nuestro panorama editorial. Un libro que trasciende el tópico ramoniano de entender el ismo como un fenómeno espectacularizado de la vanguardia, y lo sitúa como corriente individualizada en la historia del pensamiento, de la filosofía y del arte.

El interés actual de Cirlot tal vez se quede de nuevo en un simple acontecimiento cerrado a una minoría. Pero aun así, significa que su obra y su experiencia por ahora perviven, aunque ese tiempo que se le pueda robar al olvido no pase de la vida de alguno de los que ahora le leen. No nos debemos apenar por ello. El tiempo dictará hasta qué punto su obra sobrevivirá. El tiempo lo dirá. Quizá algún lector, en un mañana más o menos lejano, se vea trasportado a una búsqueda quimérica en la que se verá elevado sucesivamente a través de una espiral, y otra, y otra. No lo sabremos; nunca sabremos qué fue lo que realmente le ocurrió a un intelectual de cincuenta años cuando las luces del cine se apagaron y una película de aventuras fue proyectada en una tarde calurosa del verano de 1966.

De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario

VANESSA BRASIL UNIFACS (Brasil)

From the work of art to commercials: dissolution of the symbolic order into the imaginary pure pleasure

Abstract

Taking the analysis of some works of art in which the symbolic, mythical and sacred realms can be identified, as a starting point, in this paper using the textual analysis we show that some paintings and sculptures made in the period covering from the Renaissance to Baroque not only their composition or structure, but also certain features, like a jewel, a pearl and the light with their sparkles and highlights, or a gesture of ecstasy, contain a marked symbolic power. On the other hand, we focus on the analysis of certain commercials for perfumes that use the features above, and we find that these commercials show the delirious, pleasurable, alluring nature of an object that can be only absolute since it has been manufactured with the aim of accentuating the viewer's identification with the imaginary order. All in all, from Baroque to nowadays, we have witnessed the dissolution of the symbolic order in the pure pleasure or imaginary fascination.

Key words: Painting. Symbolic Order, Imaginary Order, Jewel, Pearl, Absolute Object of Desire

Resumen

Partimos de la lectura de ciertas obras de arte en las que se puede localizar lo simbólico, lo sagrado, lo mítico. En el análisis textual descubrimos que en algunas pinturas y esculturas que van del renacimiento al barroco, no sólo su composición o estructura, sino ciertos elementos presentes, como la joya, la perla, la luz, sus destellos y reflejos, o un gesto de éxtasis, poseen una gran potencia simbólica. Por otra parte, la lectura de ciertos anuncios publicitarios de perfume, que emplean los mismos elementos citados nos muestra el carácter delirante, seductor, placentero de un objeto que sólo puede ser absoluto, pues es creado para acentuar la identificación del espectador en el ámbito de lo imaginario. En suma, en el trayecto que hemos recorrido observamos una dilución de lo simbólico en un puro placer o fascinación imaginaria.

Palabras clave: Pintura, Simbólico, Imaginario, Joya, Objeto absoluto del deseo

Vamos a empezar nuestra lectura por ciertos textos simbólicos. Simbólicos en tanto han resonado, producen sentido y trazan una senda hacia lo real. Calificamos como simbólico un texto cuando es artístico, mítico, sagrado, en suma, un texto producido por un relato a partir de una teoría base del mito. En palabras de Requena: sólo un relato hace de

t&f 108



1 Dicho de un edificio o de un recinto: especialmente en las arquitecturas antiguas, de techo sostenido por columnas.

un signo un símbolo. El símbolo se sitúa, por lo tanto, en una cadena que funda el sentido, que nombra un sentido para el sujeto.

Iniciaremos nuestro trayecto con obras de arte en las que se puede localizar lo sagrado, lo simbólico y continuaremos nuestro análisis con algunas imágenes publicitarias que llaman nuestra atención por la fascinación, el cuidado estético y por manejar elementos presentes en los textos artísticos, místicos, simbólicos. Pero en la publicidad, por el contrario, el objeto aparece como puro espejismo.

Una de las obras de arte que más me interrogan es la *Anunciación*, de Piero della Francesca (F1). Este fresco, situado en San Francesco, en Arezzo, posee una composición que se articula sobre cuatro espacios rectangulares perfectamente reconocibles. Un espacio superior izquierdo ocupado por la figura de Dios que mira hacia abajo y mediante el gesto de sus manos parece como si derramara algo (F2). Justo debajo, en el cuadro inferior izquierdo, se encuentra el ángel Gabriel, portador de la Buena Nueva (F3). A su derecha, en un espacio hipóstilo¹, al lado de dos columnas, vemos a María, altiva situada de frente al espectador con una pierna ligeramente flexionada, como si caminara en su dirección (F4). Es la figura más adelantada de la composición. El manto de María, contorneado de perlas, es azul como el de Dios, y su vestido rojo como el manto del Creador (F5). Ambos tienen una correspondencia cromática y









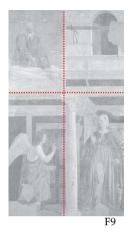


existe una diagonal compositiva que une las manos de Dios y el seno de María. Los dos están conectados (F6). La sutil hilera de perlas que contornea su manto merece una atención especial (F7). Según Eliade (1996), tradiciones arcaicas explican el nacimiento de la perla como el fruto de un rayo que penetra en una concha: la perla sería el resultado de la reu-

nión entre el Fuego y el Agua. San Efrén va a utilizar este mito ancestral para ilustrar tanto a la Inmaculada Concepción como el Nacimiento de Cristo en el bautismo de fuego. (Eliade, 1996, p.147) De esta manera, el Fuego de Dios engendra, en el agua pura de María Inmaculada, la perla. Está presente un juego metafórico entre la relación de la mujer, María, con Dios Verbo, una relación de Esposa y Esposo.







En el espacio superior derecho podemos localizar una ventana semiabierta que nos conduce a un lugar oscuro (F8). Y, en la horizontal, cruzando la ventana, un madero sustentado por un clavo y una plomada². Los símbolos de la pasión están representados ahí, pero lo que llama nuestra atención es justo ese lugar oscuro, sobre la cabeza de la Virgen, señalando el destino que espera al hijo que acaba de concebir. La composición del cuadro oculta una cruz, anunciando la fatalidad que pesa sobre el nacimiento de Cristo (F9). En la Anunciación misma yace la presencia de la muerte. La Palabra, el Verbo, se aloja y se hace carne. Pero hay una muerte y un sacrificio aguardando a Éste que acaba de ser engendrado ya que la ventana oscura localiza un espacio que es ausencia de figura, un lugar real del texto. Esta ventana oscura, este agujero negro se sitúa en un lugar privilegiado en el fresco: en el espacio superior derecho y está proyectada, como la Virgen, hacia delante (F1). Y, literalmente, está sentada a la derecha de Dios Padre. Este Cristo que está invisible, oculto en la representación, es hijo de la Palabra. Es resultado del cruce de la Palabra y del Cuerpo. Cruz que también se inscribe en la composición del cuadro y que delimita los cuatro espacios.

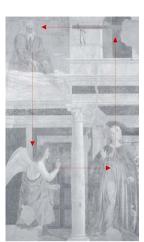
La ventana oscura es una mancha (F8), lo real que emerge en el texto mítico. Este espacio, agujero negro, señalado por la crucifixión nos conecta con la terrible sentencia que Cristo dirige hacia su padre: "Dios mío, ¿por qué me has abandonado?". Lo Real se inscribe en esta Anunciación,

2 Instrumento compuesto por una pesa cilíndrica o cónica de metal que se sujeta al extremo de una cuerda para que esta, tensada por la fuerza de la gravedad, señale la línea vertical.



pero nuestro encuentro con él está arropado por un orden simbólico, la Mujer, su Amado, el mensajero y la Palabra. El sacrificio cobra sentido y Ella, la Mujer, que se dirige hacia nosotros, apunta ligeramente hacia este lugar con su dedo indicador derecho mientras que con el otro marca la presencia de la Palabra en su libro (F10). Ésta circula: de Dios, al ángel, de él a María y siguiendo su indicación, al





F11

lugar que pesa sobre su cabeza. En otras palabras, Ella parece indicarnos que lo simbólico es la única manera posible de afrontar lo real (F11).



Me gustaría continuar con otra obra de Piero della Francesca, Virgen con ángeles, santos y Federico de Montefeltro, una tabla que pertenece a la colección de la Pinacoteca di Brera, en Milán (F12). La Virgen está situada en el centro, con el Niño Jesús adormilado en sus rodillas. Ella está rodeada de seis santos (tres a su derecha y tres a su izquierda) y cuatro ángeles (dos a cada lado). Arrodillado, aparece Federico de Montefeltro con su armadura. En la representación arquitectónica tenemos dos elementos importantes para señalar pues ocupan un lugar privilegiado en la composición de Piero: la gran concha que se sitúa en el ábside sobre la cabe-

za de la Virgen, y el huevo que cuelga de su perímetro, a modo de péndulo, de su punto central (F13). Siguiendo en línea recta a partir de la concha, tenemos el sentido: concha-huevo-Maria-Niño Jesús. Ya volveremos a ellos. A la izquierda encontramos San Juan Bautista, San Ber-



F13

nardino y San Jerónimo, y, a la derecha, San Juan Evangelista, San Pedro Mártir y San Francisco. San Juan Bautista apunta claramente al Niño, pero llama la atención que su bastón también indica una de las manos de San Jerónimo que oculta, a su vez, un objeto con el que se golpea en el









F17

pecho, mientras que, con la otra, apunta al pequeño Jesús (F14). Al otro lado, San Francisco nos muestra el estigma que aparece a través de un corte en su hábito y un crucifijo de piedras preciosas (F15). La herida y el crucifijo precioso son símbolos que se equivalen, por su proximidad en la escena (situados lado a lado) y porque ambos poseen un valor sacrificial. El tema de la joya es significativo en este cuadro. Los ángeles están finamente adornados con perlas, corales y piedras preciosas (F16 y F17). La perla-cristal está relacionada, tanto con el agua que salió del costado

de Cristo, como con aquélla del bautismo, y, a su vez, el coral tiene relación con la santidad Virginal y también con la protección de los recién nacidos (F18). Y es ésta la joya que adorna también a Jesús Niño, una sarta de cuentas de coral con un colgante que simula una herida sangrante y que se sitúa justo en el costado donde, en su Pasión, recibirá el golpe fatal. De hecho, su postura yacente, casi levitando sobre las piernas de la Virgen ya preanuncia su muerte. De esta manera la representación se configura, además de como una adoración al Niño, como una Pietá (F12). La sangre tam-



F18

bién mana de los estigmas de San Francisco y de la herida de San Pedro Mártir en su cabeza. Es un elemento que está explícito en las llagas de los santos o simbolizado en el coral.

En lo que se refiere a Federico de Montefeltro arrodillado observamos que la posición de los guanteletes de su armadura, tendidos en el suelo, nos remite a un ritual de adoración pagana, pero, por otra parte, sus manos adoptan un gesto de plegaria cristiana, que se repite en María, y establecen una diagonal compositiva que tiene su continuación en el cuerpo del Niño adormilado. Y al lado del donante, San Juan Evangelista nos muestra su libro adornado con perlas. La Palabra de Cristo aparece sellada en un libro-joya, evidenciándose en el gesto del discípulo que la escribió.

Volvamos ahora a observar, de nuevo, los elementos "huevo" y "concha" (F13). Este huevo-péndulo que se localiza en el centro del ábside, destacándose por su blancura en el área de sombra, es la imagen emble-

t&f

mática de la totalidad, el huevo cósmico. Pero, al mismo tiempo, nos remite a la perla. Producto de la concha, esta alhaja femenina por antonomasia preside la representación. Es la imagen de la pureza, de la virginidad, de la perfección y de la blancura inmaculada. Una tradición de origen oriental identificaba la perla como el símbolo por excelencia del "Salvador". De esta manera la perla podría representar tanto a Cristo como al alma humana. En un texto de Pseudo Macario, al que hace referencia Eliade (1996), la perla simboliza por un lado al Cristo Rey y por otra, al descendiente del Rey, el cristiano (p.147). Los antiguos cristianos anunciaban a Cristo como la gran perla que María atesora. Así, todas las joyas contenidas en esta representación se funden en el huevo perla, alhaja mayor, que rige el espacio donde se configura un sagrado secreto.



La perla también aparece como un elemento protagonista del cuadro Madona con el Niño Jesús y Angeles (F19). En esta obra de Jean Fouquet las perlas abundantes hacen referencia, tanto a la maternidad de María como al ciclo del nacimiento, vida, muerte y resurrección del Niño. El trono y la corona de la Virgen están ricamente adornados con perlas, cuya blancura contrasta con el dorado y el rojo vivo de la pedrería que las circunda (F20). Asimismo, el color rojo sobresale en las figuras de los seis Ángeles del fondo que sostienen el trono de la Madona (F19). Ella, por otra parte, se inscribe como una perla, la Madreperla. Su rostro redondeado y su piel muy clara brillan como esta joya de reflejos agrisados. El corpiño de su traje, de seda gris oscuro atado con una cintilla, deja al descubierto un seno perfectamente esférico (F21). Seno que por su circularidad absoluta, su forma perfecta y su tonalidad cromática y luminosa, se inscribe también como una perla que atrae como un vórtice

la mirada del espectador. Las perlas engarzadas en el trono contrastan con ciertas piezas ornamentales de ágata más oscuras, dos de ellas esféricas (F22). Estas últimas funcionan como espejos convexos, que reflejan la ventana de la que probablemente procede la luz que baña la escena. El fondo oscuro reflectante en contacto con las perlas, parece destacarlas como metáfora, por un lado, del alma humana que venció las tinieblas y, por otro, del propio Salvador (Eliade, 1996, p. 148). El Niño apunta, con su dedo índice, hacia un lugar también externo e invisible, y Él es también, a su vez, la Perla de la Perla (F23). La obra de Fouquet representa







F23

magníficamente la perfección de lo redondo: la esfera surge como una forma perfecta en su ámbito tanto imaginario como simbólico. Al igual que la perla, el brillo que aparece en todas las figuras, es también otro elemento de raro simbolismo, ya que está presente en los personajes sacros y también en los objetos, como por ejemplo en el trono de oro, sede de la Mujer, suntuosamente adornado.

Todo en la representación refleja la luz que proviene de la ventana virtual. El invisible se hace visible en el destello que se manifiesta en todos los elementos de la escena. Los seis ángeles totalmente rojos, a su vez, parecen tener algo de rubí (F24). También ellos relucen como joyas y su cuerpo pulido y brillante destaca por su carácter casi escultórico. La alusión a la sangre de la Pasión de Cristo y a los Dolores de su Madre materializada en las figuras de los angelitos se muestra más evidente cuando contrasta con la claridad de la piel de tonos marfileños de la Madre y su Niño. En el plano del fondo descubrimos otros tres querubines azules, cuyos destellos nos hacen pensar en el lapislázuli (F25). Según Eliade (1996), ciertos pueblos orientales creían que el azul de esta piedra, por su semejanza al del cielo estrellado, participaba también de su fuerza sagrada. El manto forrado de armiño que viste a la Virgen y que sujeta con su mano derecha, también él de un blanco perlado y resplandeciente, ayuda a componer una estructura triangular que contrasta con la circularidad predominante (F26). La Perla Central, Mayor, aquí enunciada, el Cristo, el Hijo engendrado, se insiere en un triángulo que remite a la Trinidad. Al igual que la ventana virtual, reflejada, existe otro elemento implícito en la composición, que se inscribe en ella, en tanto que está indicado por el Niño que, a su vez, hace parte del Triángulo. Eliade cita en *Imágenes y Símbolos* el texto Pseudo Macario que afirma: "La Perla, grande, preciosa y real, pertenece a la diadema real, conviene apenas al Rey" (1996, p.148). El cuadro de Fouquet también hace suya la máxima hermética del Medievo que dice: "Dios es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna" (Arnheim, 1995, p. 276).



F24



F25



t&f 114



obras escultóricas de Bernini, como el *Éxtasis de Santa Teresa* (F27), cuya lectura de Requena hemos podido saborear. Les invito ahora a observar el *Éxtasis de la Beata Ludovica Albertoni*, obra tardía del escultor barroco (F28). El mismo Bernini decoró el marco de la pequeña capilla, en la que se filtra la luz a través de una claraboya invisible, que cae como un chorro luminoso sobre el rostro de la beata. La mujer en un momento de éxtasis místico resplandece al recibir la iluminación que proviene de la ventana oculta, situada a la izquierda de su cabeza en la capilla de la iglesia de San Francisco a Ripa, en Roma. El efecto de luz es aún más dramático gracias a los pliegues del plano inferior, más próximo del espectador. Sus manos aprietan el pecho; el seno y el vientre se contraen, mientras el rostro esbo-

Experimentamos cierta sensación de resplandor al contemplar algunas



za una expresión que se sitúa entre el dolor y la felicidad. El goce místico se inscribe en un momento de contracción del cuerpo, plasmado en el mármol, tanto mediante la expresión magnífica del rostro, los ojos casi cerrados, la boca entreabierta, como en cada drapeado de su vestido. Aquí es de nuevo la luz que viene de la invisible ventana la responsable del fulgor que emana de la mujer, a la vez que nos apunta hacia Aquél que es el motivo de esta herida gozosa.



En *Eros y Psiqué*, de Van Dyck, el éxtasis también se apodera de la mujer totalmente abandonada a su sueño (F29). La representación muestra el momento en el que Eros acaba de sorprenderla sumergida en un estado letárgico después de abrir la caja que Afrodita le había encargado que trajera del Hades y que supuestamente contenía la belleza inmortal.

El movimiento y la actitud de Eros contrastan con el cuerpo tendido e inerte de Psiqué, bien como el manto rojo del hombre con el azul de la mujer. Al abrir el arca que le fue encargada por la diosa de la Belleza, su suegra, la mortal Psiqué retorna a Perséfone. Ha desvendado el secreto, el misterio y el arcano revelado produce en ella la misma expresión de éxtasis que vimos en la Beata Ludovica (F30). Hay un aura de fascinación en su rostro, lo que nos recuerda Bataille cuando nos dice: "El abismo, en cierto sentido es la muerte, y la muerte es vertiginosa, es fascinante". Ahí dentro de la cajita, algo la aguardaba. Algo que transita entre la belleza eterna y la muerte. Y este rostro beatífico hace que el espectador participe de este instante.



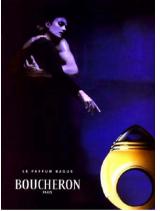
El gran árbol que ocupa el área superior del cuadro está situado sobre la amante de Eros, amenazándola (F31). Es una gran mancha. Y recurriremos a Bataille (1979) que nos dice a propósito de la Belleza y del erotismo: "De lo que se trata es de profanar ese rostro, su belleza." Y a continua-

ción; "La belleza importa en primer lugar porque la fealdad no puede ser mancillada y porque la esencia del erotismo es la mancha. Cuanto mayor la belleza, mayor es la mancha" (Bataille, 1979, p.202). Así, en contraposición a la belleza de Psiqué, cuya intensidad despertó la ira de Afrodita, surge esta poderosa mancha, aquella que va a macular a la mujer y es esencia de Eros que baja de los cielos.

Continuando por los caminos de la belleza nos vamos acercando a la Publicidad, más específicamente a un cierto tipo de anuncio que llama la atención por su cuidada estética, cuerpos perfectos, sin mácula, sin hiendas ni fisuras. Todo para el deleite de nuestra mirada posmoderna. Empecemos con los anuncios de perfume. Y en primer lugar, un anuncio de un perfume que es la metáfora misma de una joya, pues su diseño reproduce literalmente la forma de un anillo dorado con una piedra azul (F32). Boucheron: el perfume sortija. El fondo es nocturno, de un azul profundo que, progresivamente va oscureciéndose, siguiendo la dirección derecha izquierda de la composición, hasta tornarse casi negro. En este espacio, situada en el vértice superior izquierdo, aparece una figura de mujer. Cuando detenemos nuestra mirada en ella, vemos que hay otro personaje en escena. Alguien la abraza, la rodea con sus brazos envolviéndola, pero ella no le devuelve el gesto. La mujer señala el objeto situado en el vértice inferior derecho del cuadro: el frasco de perfume. Ella sólo tiene ojos para la joya, la sortija de la piedra azul, y con su gesto renuncia al fondo oscuro en el que se encuentra con su pareja. Los brazos desnudos del hombre, el rostro de la mujer y su mano se destacan en tonos violáceos del fondo oscuro. Así, la mano femenina se sitúa en el centro del cuadro, punto de cruce de dos diagonales, lo que subraya su demanda, su deseo. Este dedo que apunta hacia un lugar privilegiado de la imagen recortándose sobre un fondo oscuro nos hace recordar el San Juan Bautista, de Leonardo da Vinci (F33). Pero el santo aquí apunta hacia arriba, hacia Aquél que no es objeto, Aquél que es invisible, que no está figurado, pero que es el símbolo más puro. Aquí, al contrario, el dedo femenino refuerza el contacto con su objeto (F32). El frasco de perfume es circular, y en su interior, otro círculo se destaca en azul. Encima, como un cono, la piedra, punto máximo señalado por el dedo. El indicador de la mujer quiere ser envuelto por el anillo / perfume, pues sólo él es capaz de restituir la plenitud del objeto narcisista. Pero vamos más lejos, no se ve hombre alguno, hay un abrazo, sí, ¿pero de quién? Ella es estrechada y este gesto escribe con sus líneas azules un triángulo que rima con la piedra azul señalada por la mujer. Pues bien, nos atreveríamos a decir que el perfume la abraza, es él quien la envuelve y ella, a su vez, apunta hacia él revelándonos su identidad, aparentemente oculta. El abrazo se consuma, la plenitud se restituye, el anillo encuentra su dedo,



F31



F32



F33



F34

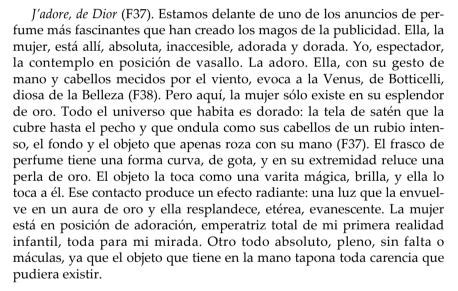


3 El nombre esvástica deriva del sánscrito y significa "sentirse bien". En China era el símbolo de la máxima perfección.

todo está completo, sin fisuras, ni faltas. No hay diferencias, sólo un objeto único fundido, un objeto absoluto del deseo. Y, por fin este primerísimo plano de Boucheron, este gran ojo azul-dorado nos mira, nos reconoce y nos insiere en este paraíso que no conoce ninguna carencia.

Perfume y pintalabios *Adict, de Dior* (F34). Aquí vemos el primer plano de una mujer delante de un espejo. Ojos entreabiertos, boca abierta con los labios extremamente rojos, como rojo es el nombre del producto anunciado "Adict". Ella está frente a frente con su propia imagen, casi tocando el espejo que parece temblar con su proximidad. El espasmo que vislumbramos es resultado del contacto con su propio reflejo. Goza. Pero un goce que no tiene nada de verdadero o de místico. Ninguna luz divina o sagrada apunta para esta mujer, sólo los destellos de la superficie del espejo. Éste nos devuelve una imagen plena y absoluta, entregada a los delirios de una identificación vertiginosa que sólo puede conducir al propio núcleo del juego especular. La imagen parece decir al espectador que la contempla: "Soy adicta, drogadicta de esta imagen seductora que me devuelve la mía propia fascinante, bella, inaccesible a otra cosa que no sea yo misma". Esta mujer narciso está aún sumergida, los cabellos mojados por el lago de su espejo, temblando de un goce vertiginoso. Un cierto goce mórbido se localiza ahí, en la imagen especular. Ahí, en esa boca abierta, en esa tensión donde la figura está a punto de cesar, de desaparecer, de convertirse en puro chillido, se inscribe un goce siniestro, pues limita con la muerte. En el anuncio de Adict, lo siniestro es condición y límite de lo bello.

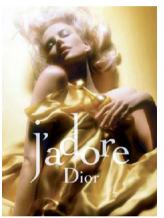
En este anuncio de Chance de Chanel, modelo y perfume se funden en un abrazo (F35). La metáfora delirante que Requena y Zárate conceptuaron a propósito del spot televisivo puede también ser aplicada aquí de forma ejemplar. En un círculo perfecto y amarillo, dibujado por el líquido contenido en el frasco de perfume, el cuerpo de la mujer fluctúa. La posición de sus piernas describe una media esvástica, cuyas líneas sugieren un lento pedalear. Esta media cruz gamada, al contrario de la cruz recta que simboliza lo estático, lo firmemente anclado, por sus extremidades fragmentadas expresa movimiento rotatorio. La esvástica3 es uno de los símbolos más antiguos de la humanidad. Así, la posición de piernas, al igual que la circunferencia, sugiere perfección, y nos remite a una imagen presente en una de las obras más intrigantes de la historia de la pintura: La Tempestad, de Giorgione (F36). En mi opinión, el aura de misterio y desasosiego que este cuadro produce en el espectador tiene relación con las piernas, tan geométricamente posicionadas que incluso dejan al niño distante del regazo materno para no interferir en la postura perfecta. Pero esto no ocurre con la chica de Chance de Chanel que quiere la máxima aproximación con su objeto (F35). Ella se abraza y aprieta su rostro en la tapa cuadrada del frasco, cuya forma y brillo nos recuerdan a los de una piedra preciosa lapidada con esmero. Mientras sus manos, vestidas con guantes negros para no macular el brillo del objeto, intentan agarrarse a la gema cristalina, la joven cierra los ojos y disfruta. En este breve instante, el tirante de su vestido rosa transparente se suelta. Mujer y perfume/sortija se funden en un momento de clímax fingido. El contacto con el objeto de su deseo determina la única oportunidad de verla fluctuar de esta manera, totalmente entregada y sumergida en su redoma de cristal. El objeto antropomorfizado, la desnuda, la envuelve en un universo circular y acogedor, hecho a su medida, y la posee.



Oyendo las resonancias de los significantes que presentan el objeto publicitario tendremos una fascinante enunciación narcisista: "J'adore Dior". Jugando con estas palabras, los signos lingüísticos aquí destacados, tendremos: J'adore d'or. Lo que propone el texto, a través de sus analogías, podría ser enunciado del siguiente modo, como una frase alucinatoria, casi un refrán psicótico, me atrevería a decir: "Yo adoro, yo dorada. Yo dorada, yo adoro. Yo adore, yo dorada". Dorada y adorada. Un enunciado vertiginoso que atrapa el espectador y lo conduce al abismo de su espejo imaginario. Como un objeto tocado por esta diosa Midas también él se convierte en oro, en un ser dorado y adorado a la vez, completamente petrificado por sus encantos de Gorgona posmoderna, incapaz de otra acción que no sea la de contemplarla hasta el infinito del aquí y ahora del mundo imaginario.



F36



F37



F38



Todos sus gestos conducen al goce, un goce supremo, absoluto, desmesurado. Si recurrimos al análisis que hemos hecho de la Beata Ludovica de Bernini, pues la pose de la mujer en el anuncio de J'Adore es similar, veremos que en aquella había una ventana invisible de la cual procedía la luz que, una vez depositada en su rostro, simbolizaba el contacto con lo divino, un éxtasis, pues, místico. Aquí, al contrario, la luz emana del contacto mismo con el objeto, en el que la perla dorada que adorna su extremidad no posee ningún contenido simbólico, es tan sólo parte de un objeto fetiche. Es, eso sí, la metáfora del universo circular, redondo y perfecto de este mundo imaginario en el que habitan el objeto absoluto del deseo y el Yo en tanto espectador aprisionado en él.

La luz en estos anuncios emana del objeto, la joya es el objeto, todo apunta hacia el objeto y de él salen todos los destellos que enervan, embriagan al espectador. Para concluir, tanto en las imágenes publicitarias cuya referencia a ciertas obras de arte, textos artísticos místicos o míticos, es sutil, como en aquellas otras que lo hacen de manera explícita, observamos una dilución de lo simbólico en un puro placer o fascinación imaginaria. Son imágenes especialmente elaboradas para una mirada que pueda gozarlas.

Bibliografía

ARNHEIM, Rudolf: *El pensamiento visual*, Buenos Aires, Ed. Eudeba, 1985.

BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Tusquets, Barcelona, 1979.

ELIADE, Mircea: Imagens e Símbolos. Martins Fontes, São Paulo, 1996.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "Escribir la Diferencia", en *Trama y Fondo* nº 17. Madrid, 2004, pp 7-24.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús y ORTIZ DE ZÁRATE, Amaya: *El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Cátedra, Madrid, 1995.

The Adjuster, el desplazamiento del padre

TECLA GONZÁLEZ

Universidad de Valladolid

The Adjuster or pushing out the father

Abstract

In this paper, we approach the oeuvre by the filmmaker Atom Egoyan, fundamentally by looking at the film *The Adjuster* (1991). In this film, his "basic phantasy" - this phrase being just a manner of speaking - that is, the nucleus representing the matrix of his perverse and incestuous universe as seen throughout his filmography- crystallizes.

Therefore, we focus on the deep-seated symbolic fault governing the enunciative logics of Egoyan's text, which constantly causes all of the characters in his films to get mislaid and out of order. These mix-ups can be seen emblematically if one looks at both Noah, the adjuster, who, despite living with Hera and the child Simon, seems to lack any type of notion of his fellows, and Hera and Seta, who, by denying any type of external reference, outline the impregnable incestuous circle the film stages.

Key words: Textual analysis, Psychoanalysis, Symbolic Fault, Incest

Resumen

En lo que sigue nos acercaremos a la obra del cineasta Atom Egoyan fundamentalmente a través de *The adjuster (El liquidador*, 1991) film en el que cristaliza con notable literalidad lo que llamaremos su "fantasía fundamental", es decir, el núcleo que constituye la matriz del universo perverso e incestuoso que se despliega a lo largo de toda su filmografía. Centraremos, para ello, nuestra atención en la radical falla simbólica que rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan haciendo que todos sus personajes queden constantemente traspapelados o fuera de lugar y que queda emblemáticamente inscrita tanto en el personaje de Noah, el liquidador, quien a pesar de vivir junto a Hera y el niño Simon comparece desplazado de toda dimensión tercera, como en la absoluta reciprocidad entre las hermanas Hera y Seta, quienes, negando toda referencia externa, dibujan el inexpugnable círculo incestuoso que el film pone en escena.

Palabras clave: Análisis textual, Psicoanálisis, Falla simbólica, Incesto

Atravesaremos *The adjuster* (*El liquidador*, 1991) reconociendo la fuerte experiencia emocional que ahí se desencadena; una experiencia de la que formamos parte, en la que nos perdemos, por la que nos dejamos llevar, conmover, perturbar.

Una experiencia, en definitiva, en la que nos reconocemos.



En el comienzo: el desplazamiento del Nombre del Padre

Se abre el film con la pantalla en negro y una enigmática música pautada por dos golpes de percusión.

Allí podemos leer:

Alliance Communications Corporation and Family Viewing Production Limited present An Ego Film Arts Production.

Una suerte de rúbrica ha quedado inscrita en las letras que inauguran el film, ya que el nombre de la empresa de Atom Egoyan, *Ego Film Arts*, contiene justo el comienzo de su apellido, y no se trata de un comienzo cualquiera sino de uno sumamente significativo: Ego(yan), es decir, *yo* en latín. Una primera firma, pues, densa y de sentido ambiguo, abre no sólo éste, sino también el resto de sus trabajos. Una firma que integra todo un gesto: por la vía de reconocer el Nombre del Padre a través de su apellido armenio –paterno– éste ha sido en realidad tachado o desplazado a través de una curiosa operación según la cual donde estaba el padre ahora está *Ego*. Un apellido, pues, que transmitido de padre a hijo ha quedado, tras la apropiación del mismo, desplazado o transformado en el pronombre personal *yo*. ¿A quién se refiere, entonces, ese *yo*? ¿Al *yo* del director? ¿Al apellido paterno? ¿O quizá únicamente a la empresa audiovisual afincada en Toronto?

Tales son los enigmas que esta poliédrica firma introduce al aunar, fusionar y confundir diferentes caras de la palabra Ego. Hagamos aquí un pequeño paréntesis para anotar la radical distancia que separa esta primera marca enunciativa del deíctico yo, el cual es, junto a su espejo comunicativo $t\acute{u}$, el más genérico, vacío e intercambiable de todos los signos y, por ende, el más refractario a la inscripción de la subjetividad -o de la singularidad que nos constituye a cada uno en sujeto-, ya que, si bien designa al individuo mismo en tanto que lo pronuncia, nadie, en él, logra reconocerse¹.

Pues justo en las antípodas del pronombre personal yo, tan hueco como transparente, se sitúa la inscripción Ego. Una inscripción que, poniendo en evidencia, quebrando, por su misma sobresignificación, la tautología del yo, nombra un denso interrogante que encierra la dramática subjetividad de quien ahí deja su huella. Y es que si el texto es el lugar donde el sujeto –primero como escritor y luego como lector– se interroga, y si es justamente esa interrogación la que nos devuelve la cifra del inconsciente, ¿acaso no está ya aquí, desde el comienzo mismo del film,





1 Véase GONZÁLEZ REQUENA, J.: "Pasión, Procesión, Símbolo", en *Trama y Fondo* nº 6, Madrid, 1999.

localizado, bajo la pantalla del *Ego*, el auténtico sujeto, es decir, el sujeto del inconsciente?

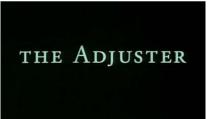
Un sujeto que encuentra su cifra en el angustioso núcleo de desgarro que late tras el radical desplazamiento del Nombre del Padre –donde era Egoyan ahora es Ego. Desplazamiento que, más allá de *The adjuster*, atraviesa toda la filmografía de este cineasta poniendo de manifiesto una y otra vez la quiebra simbólica que anega su universo.

Un hallazgo siniestro y familiar

Al desvanecerse esta primera marca autoral comienzan a emerger unas manchas inquietantes y alargadas de un pulido rojo metálico, tan inaprensibles como ambiguas, frías, pero a la vez incandescentes, sobre las que se suceden los títulos de crédito mientras la cámara se desliza en pausado desplazamiento hacia la derecha hasta que logramos reconocer unas extrañas pero a la vez familiares uñas gigantes.

Y justo ahí, haciendo de bisagra entre la presencia y la ausencia de esa turbadora mano que produce un efecto siniestro, se escribe el nombre del director: *A film by Atom Egoyan*. Y tras él, cuando todo se ha desvanecido y el espacio ha quedado inundado de una inmensa negrura, leemos, seguido del nombre del cineasta, el nombre del film: *The Adjuster*.





Dos nombres, *Atom Egoyan* y *the adjuster* –o *el liquidador*– que, como veremos, habrán de encontrarse de nuevo.

Noah: the adjuster -o el liquidador

Tras desaparecer el nombre del film, la imagen que le sucede remite a esa primera experiencia precisamente a través del personaje que, junto al cineasta, acaba de ser densamente convocado: the adjuster –o Noah, el liquidador–, a quien vemos iluminando su mano con la luz de una linterna.









De manera que aquellas manchas eran sus dedos, aquella extraña luz era la luz de una linterna y aquella absoluta negrura era la negrura de la noche.

Pero ¿y aquella marca enunciativa que abría la película desplazando el Nombre del Padre y diciéndose yo? ¿No queda acaso fuertemente emparentada con este personaje, Noah, cuya mirada hipersubjetiva localiza retroactivamente el inicio mismo del trayecto fílmico, ahí donde "Ego" fue inscrito? ¿Y no fue el cineasta –el cuerpo del cineasta – el primero que estuvo allí, mirando por el visor de la cámara, viendo esa mano que luego el liquidador, y nosotros con él, observa? Es decir, ¿no estamos nosotros, espectadores, ahí donde primero el cineasta y luego el personaje estuvo? Reviviendo su misma experiencia.

Y por cierto, que si es la mirada de Noah, el liquidador, la que gobierna el movimiento de obertura en el que se inscribe ese primer acto de escritura que localiza el desplazamiento del Nombre del Padre, será precisamente este personaje el que ponga en escena tal vivencia: el desplazamiento del Padre –o, lo que es lo mismo, su tachadura o imposibilidad.

Tal es la lógica enunciativa que impera en el universo egoyanesco: la de un perpetuo desplazamiento; desplazamiento que, si bien cobrará múltiples formas, podemos localizar emblemáticamente en la historia que narra la génesis misma del film.

Génesis de The Adjuster

Amy Taubin recoge en su artículo *Burning down the house* las palabras de Egoyan explicando la experiencia que le llevó a hacer *The adjuster*:

"La nochevieja de 1989 la casa de mis padres fue devastada por un incendio. Tratamos el asunto con un perito de la agencia de seguros y yo estaba impresionado por el poder que tenía sobre la reconstrucción material de nuestras vidas. El debía asignar un valor a los objetos y decidir cuál era nuestro nivel de vida. Era un profesional, un tipo normal, pero empecé a pensar qué pasaría si estuviera atravesando una mala racha y no supiera cómo evaluar su propia vida."²

2 Citado en: WEINRICHTER A.: *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan,* Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1995, p. 62.

Dos años después se estrena *The adjuster*, film que, como acabamos de leer, recrea un universo inexorablemente arrasado por el fuego del origen mismo: el fuego de la casa de sus padres, es decir, el fuego de la escena primaria.





Vemos así cómo Egoyan trabaja sobre su propia experiencia, pero lo hace tomando distancia y desplazándose de su posición de hijo a la posición de ese profesional que llega de fuera para valorar la desgracia acontecida: ostentoso desplazamiento –del lugar del hijo al lugar del perito– que perfila las relaciones entre la serie que venimos anotando: *Ego Film Arts–A film by Atom Egoyan–The Adjuster; es decir: Ego–Egoyan–The Adjuster.*



La pregunta por Noah

Atendamos ahora a la primera secuencia del film en la que vemos a Noah –the adjuster– con su familia para analizar el lugar que éste ocupa en el interior de la misma.

La cámara se desplaza cadenciosamente hacia la izquierda recorriendo un espacio que remite a la violencia de una tierra casi lunar, deshumanizada, áspera y hostil. Y ahí, en ese lugar que no hace sino nombrar la imposibilidad misma de su habitabilidad, escuchamos, entre risas y cuchicheos, a dos mujeres y a un niño hablando en un idioma que nos es desconocido.





Mientras ascendemos por el cuerpo de Noah y sentimos la fuerza de su arco, vemos aparecer tres pequeñas "figuritas", diríase atravesadas por su flecha, de las que provienen esas palabras que nos permiten localizar la fuente misma de lo extranjero –y, con ella, de lo materno, pues es evidente que de eso se trata, de su lengua materna.

Y, por cierto, que si de suscitar el ámbito materno se trata ¿quién de las dos es la madre de este niño, Simon, que ahora vemos sobre el regazo de Hera?



De pronto Hera exclama: "Quiere saber si eres un indio." ("He wants to know if you're an indian!"), dándonos a conocer que Noah no entiende la lengua de su familia. Pero ¿a dónde apunta esta pregunta que parece ser el motivo de las risas que teñían su conversación?

En primer lugar, diremos que esa lengua, materna y extranjera, se instala en el seno de esta familia subrayando la radical exterioridad de Noah con respecto a la misma. Radical exterioridad que, como acabamos de escuchar, es abiertamente cuestionada: el niño Simon, pero también Hera y Seta, quieren saber quién es Noah, ¿quizás un indio?

Enseguida lo veremos, de momento lo que sí podemos ensayar a pensar es que Noah no es un padre. ¿O acaso podría serlo alguien ajeno al saber de su familia –pues, entre otras cosas, no habla su idioma– y de quien se duda si es un indio, es decir, ese que, al menos en el western clásico, es el más emblemático representante de "lo otro" o de lo desconocido?



Noah, interrogando por la aceptabilidad de su lugar —"¿Qué pasa si digo que sí?"—, se reafirma en su posición de indio, y lanza una flecha que va a clavarse sobre una valla publicitaria que entra en evidente rima visual con su otro fondo familiar: es decir, con Hera, Seta y el niño.





Ambas imágenes constituyen un fondo para la mirada de Noah, ambas representan una familia de tres integrantes, y, por último, si en la valla es el padre quien lleva a la niña en brazos, el relato ya nos ha ido mostrando cómo asimismo Hera —quien también tiene ahora al niño en brazos— cumple de algún modo cierta función paterna, pues es ella quien sale fuera de casa a trabajar mientras su hermana Seta cuida del niño.

Tras unos instantes, Hera, en tono grave, afirma: "Te creerá."

Y es que, efectivamente, siempre que ellos le crean Noah será un indio –y no otra cosa, podríamos añadir– dentro de su núcleo familiar: es decir, alguien que habiendo sido completamente destituido de toda función paterna puede dedicarse a disparar sus flechas hacia otro lugar –flechas que donde nunca llegarán a penetrar es en Hera, en su cuerpo, en su sexo.







Un universo perverso e incestuoso

Ahora bien, si lo que hace Noah es "hacer el indio" y así tomar distancia con respecto a su familia para no participar ni implicarse en ella ¿no es esto lo que hizo el propio Egoyan cuando se desplazó de su posición de hijo a la de perito? Y ¿acaso no nombró aquel primer acto de escritura en el que tuvo lugar el desplazamiento del Nombre del Padre la imposibilidad de toda referencia tercera? Imposibilidad que, como ahora vemos, el mismo Noah pone en escena.

Esta es la experiencia a la que el film nos convoca: atravesar la radical tachadura de la instancia paterna, esa referencia tercera y heterogénea que debiera haber introducido la ley fundamental de la prohibición del incesto –ley que, como es sabido, instaura la lógica de los lugares, y con ella las posiciones diferenciales entre el padre, la madre y el hijo.

Y porque una falla simbólica rige la lógica enunciativa del texto-Egoyan, porque nada ha venido a introducir la diferencia simbólica gracias a la cual el hijo, el padre o la hermana se descubren como tales, todos los personajes están constantemente traspapelados o fuera de lugar. Tal es la matriz del universo perverso e incestuoso que ante nuestra mirada se despliega: *Next of Kin, Family Viewing, Speaking Parts, The adjuster, Exotica, The Sweet Hereafter, Ararat*, todas ellas ponen en escena un goce absoluto, mortífero, prohibido y aniquilador.

"Es mi hermana"

Un goce en el que, a falta de padre, encontramos a dos hermanas –o dos madres– que, negando toda referencia externa –y por ende toda posibilidad de que la diferencia sexual se torne significante del deseo–, se funden y confunden en una sola por la vía de la identificación imaginaria. Veámoslo:

Hera es censora y graba clandestinamente imágenes pornográficas que luego su hermana Seta contempla.









Cuando el gran censor descubre que Hera graba las sesiones pornográficas, ésta le explica, ora fulgurante y entusiasmada, ora grave y afligida, el porqué: "No lo hago para mí", dice, "Es para mi hermana. Le gusta saber qué hago. Siempre le ha gustado." Y con estremecedora emoción repite: "Es mi hermana", momento en el que la radical disimetría de la configuración plano contraplano que organiza la secuencia alcanza pleno sentido: y es que si Hera figura tan ostensiblemente desplazada a la izquierda, si es el suyo un plano sumamente descompensado, es porque el vacío que la compaña está destinado a designar a Seta, su hermana.







La letra del texto pone así de manifiesto que estas hermanas, Hera y Seta o Seta y Hera, cuyos nombres participan de una clara homofonía, son indivisibles. Y es de esa indivisibilidad, propia del universo incestuoso en el que ambas habitan, de lo que a continuación va a hablarnos Hera en este plano que, como decimos, otorga a Seta su justo lugar, ahí, junto a su hermana: "Cuando estaba en la escuela siempre quería saber qué había aprendido. Yo se lo contaba. De esa manera lo aprendíamos juntas. Ella no fue a la escuela. Es mayor que yo. Tenía que quedarse en casa. Así es como son las cosas de donde vengo."









La subyacente tensión plástica que envuelve la historia de estas hermanas nacidas, podemos suponer, en Armenia, acoge el conflicto entre los orígenes armenios del propio Egoyan y la cultura occidental en la que se crió. Un conflicto que, presente a lo largo de toda su filmografía, en *The adjuster* toma cuerpo en el personaje de Seta, la hermana mayor que, tal y como nos cuenta Hera, siempre se ha quedado en casa, junto a su familia, apartada y excluida de la vida pública.

Pensemos, en este sentido, la visión eminentemente pornográfica que Hera transmite a su hermana de la sociedad occidental en la que viven, pues esos videos a través de los cuales Seta accede al mundo exterior son lo único que las vemos compartir. Y así, la enunciación funde, al menos en el interior de esta familia, la cultura occidental anglosajona y el espectáculo pornográfico en un solo plano.

Seta, el voyeur y la mujer de la pantalla

Atendamos, pues, al hecho pornográfico.

Noah y Hera hablan en la cocina cuando irrumpen de pronto unos gritos histéricos y aterrados. Ambos salen corriendo hacia el salón donde Seta, completamente erizada y con la cara desencajada, chilla desesperadamente.





A través de la ventana del salón vemos entonces a un voyeur que se masturba sudoroso y agitado mirando desde el exterior cómo Seta en el interior mira a otra mujer que en la pantalla televisiva se entrega a una sadomasoquista representación de la que brotan incesantes gemidos de dolor y placer. Cuaja aquí la escurridiza lógica que la enunciación pone insistentemente en escena confiriendo al relato ese tupido espesor tan característico del tejido egoyanesco: un hombre, Noah, que mira a un voyeur que se excita mirando a una mujer que se excita mirando el acto sexual que en la pantalla acontece.

Y en el centro de todas esas miradas encontramos un suceso nuclear y jamás mostrado: el espectáculo pornográfico; espectáculo que, anotémoslo, participa de la misma dialéctica que el fuego amenazante, hipnótico y aniquilador que habrá de arrasar todo el universo –el fuego del origen mismo.

En este momento, el desencadenamiento escópico de la pulsión alcanza su paroxismo: la aterrorizada mirada de Seta nos devuelve un plano de Noah e, instantes después, la también aterrorizada pero sobre todo magnetizada mirada de éste nos devuelve a su vez un plano del voyeur, a quien vemos masturbándose mientras contempla cómo Noah le contempla.







Y así, viéndoles mirar, participamos del insaciable goce visual que les habita, nos entregamos a él: tal es el mórbido y perverso acceso al sexo que la enunciación pone en juego.

Y en el centro del film: un abrazo incestuoso

Noah sale corriendo tras el voyeur...



... y cuando regresa a su casa una insondable perplejidad se dibuja en su rostro: ahora que los jadeos y alaridos han desaparecido, ahora que la pantalla de donde manaba el espectáculo pornográfico ha sido apagada, Noah observa algo que, como si de un febril resplandor alucinatorio y fantasmático se tratase, le deja consternado, aturdido –extasiado.





Nos hallamos exactamente en el centro del relato: y ahí, en ese lugar irreconocible para el espectador pero que moviliza poderosamente su inconsciente, la enunciación introduce a través de un plano subjetivo de Noah a las hermanas fundidas en un fraternal abrazo.





Un abrazo tan fascinante y hermoso como abrasador, tan deseable como asfixiante y aniquilador: un abrazo incestuoso causado por la potencia fantasmática de la ardorosa Diosa de lo pornográfico que justo ahí, frente a ellas, en la pantalla, gozaba sin cesar, polarizando ese núcleo de opacidad en torno al cual gravitan todos los focos de tensión del film.

La "fantasía fundamental" que constituye la matriz del universo perverso que Egoyan pone en escena a lo largo de toda su filmografía cristaliza en este abrazo que se cierra herméticamente sobre sí mismo dando forma al mundo arcaico e incestuoso al que las hermanas pertenecen –y del que Bubba y Mimi no son sino su justo reverso.

Es ahora, en este instante infinito en el que el fantasma se desvela por completo, cuando toma cuerpo la escena primordial que el film moviliza: una escena sustentada por la mirada de un tercero en la que tiene lugar un abrazo abrumadoramente femenino y entre iguales. Y esa mirada que sustenta la escena, es decir, la mirada de Noah –y, con él, la del cineasta–, localiza la posición de alguien que está tanto dentro como fuera; alguien que sabe del lugar del que ha sido desplazado –negado–; alguien que sólo puede contemplar el fuego –femenino, prohibido e incestuosoque, porque nada puede contenerlo, se expande inexorablemente.

Y es que ahí, en esa casa, hay fuego. Un fuego avasallador causante de ese abrazo que escenifica la fusión de dos cuerpos incestuosos cuya perfecta y recíproca complementariedad alcanzará su apogeo casi llegando al final del film cuando los términos se inviertan y sea Seta quien arrope a Hera: ahí subyace su indestructibilidad –una indestructibilidad que brota del inextinguible y mortal fuego que las habita y que cifrará no sólo el destino de Noah sino también el de Bubba y el de Mimi.

Un fuego del que Noah trata de huir, como huyó el propio Egoyan al recrear el incendio de la casa de sus padres no desde el lugar del hijo sino desde el lugar del perito.

Huir, tomar distancia, sí, pero ¿de qué? Pues lo estamos experimentando desde el comienzo mismo del film: del fuego del goce de la mujer, que no es sino el fuego de la Imago Primordial en la escena primaria: un fuego que, porque no ha sido simbolizado, emerge con extrema violencia en esa pantalla pornográfica jamás mostrada, en las incestuosas hermanas,











... en las escenificaciones de Mimi,

... en la casa de Arianne, en el joven homosexual, en la impertérrita Lorraine, etcétera.







Un fuego del que por mucho que Noah –y, con él, Egoyan– trate de huir, terminará finalmente por alcanzarle.







Lo estamos viendo: ha quedado ahí, completamente imantado, electrizado, poseído por el fuego; sólo queda el contacto fulgurante e insoportable con el fuego.

La ardorosa Diosa de lo pornográfico

No quisiéramos concluir sin antes llamar la atención sobre un hecho: si en *The adjuster* el lugar del padre se nos ha revelado densamente vacío, sí que hay, en cambio, un lugar hacia el que "las madres" dirigen su atención y que, por lo tanto, viene a interponerse entre ellas y su hijo: la ardorosa Diosa de lo pornográfico, esa mujer que, desde su particular trono en incesante contracampo, dicta sus ordenes entre gritos y gemidos: "¿Sabes qué me excitaría? ¿Qué me haría seguir? Venga, saca tu polla. (...) Vamos, muéstramela. (...) Sólo mírame. Mira como vibro. Mastúrbate con tu propia mano." —Y ¿no es esto acaso lo que hacía el voyeur? Sólo mirar. Mirar cómo Seta vibraba mientras él se masturbaba con su propia mano.







Sea como fuere, de algo no hay duda, y es que, en este demoledor universo, ahí donde debería estar el padre, y con él la ley y el deseo, lo que encontramos es a una mujer, que vibra, que arde, que goza sin cesar.







El Bosque de M. Night Shyamalan: sobre la ingenuidad social y las comunidades puras

José Luis Castrillón

Trama y Fondo

The village by M. Night Shyamalan: social engineering and pure communities

Abstract

The present paper deals with *The Village*, a film by M. Night Shyamalan that represents a stylized metaphor for the major nationalist totalitarianisms in the 20th century. The film stages a society based on social engineering that has its origin in the dream of purity and innocence of an individual who is unable to withstand the pain and violence human life entails. Accordingly, this individual seeks to construct, based on the isolation and the absolute monopoly of violence over a group of people, a pure society, anchored in a time prior to modernity, wherein the control of people's entire life conceals under the disguise of the best of intentions.

Key words: Shyamalan, Social Engineering, Totalitarianism, Nationalism, Violence

Resumen

El bosque (The village), la película de M. Night Shyamalan es analizada en este artículo como una estilizada metáfora de los grandes totalitarismos nacionalistas del siglo XX. Se trata de la puesta en escena de una sociedad producto de la ingeniería social que surge del ideal de pureza e inocencia de un individuo que no puede soportar el dolor y la violencia que la vida humana acarrea. Como respuesta a ello, ese individuo busca en el aislamiento y en el monopolio absoluto de la violencia sobre un grupo de gente la creación de una sociedad pura, anclada en un tiempo anterior a la modernidad y en donde el control de la totalidad de la vida de los seres humanos que viven en ella se viste con el disfraz de las buenas intenciones.

Palabras clave: Shyamalan, Ingeniería Social, Totalitarismo, Nacionalismo, Violencia

El bosque (The Village, M. Night. Shyamalan, 2004) presenta una sociedad que puede servir para analizar algunos de los conflictos sociales e ideológicos más importantes de del siglo XX, así como de nuestras sociedades contemporáneas. El Bosque (titulada The village en el original inglés) muestra el conflicto de una colectividad cuya base mítica e ideológica se basa en una recusación absoluta de la violencia, lo que la distingue de la totalidad del mundo que la rodea. Un mundo exterior que se vive como una amenaza perpetua a la estabilidad de la pequeña comunidad protagonista del film. Por tanto esta obra de Shyamalan se convierte en el análisis de una sociedad que se cree única y pura, pero, a la vez, constantemente amenazada, que tiene rasgos muy próximos a las ideologías nacionalistas, entre los que destacan la creación de una mitología falsa y manipulable que es mostrada a los habitantes de la comunidad como si de una verdad histórica se tratase, a lo que se une la fuerte creencia en su pureza, que viene dada, en este caso, por esa renuncia a toda violencia.

Es importante señalar desde un principio que está pequeña comunidad está regida por un reducido grupo de personas a quienes se nombra como "los mayores". Ellos son los fundadores del pueblo, pero entre ellos se deja ver que la máxima autoridad ideológica y política del pueblo es Walker (William Hurt).

Además, como toda sociedad que se cree única en su pureza establece una relación conflictiva con el otro que no pertenece a la comunidad, que viene dada por el hecho de que ese otro siempre es violento, porque fuera de los límites del pueblo se vive en sociedades cuya característica más importante es que en ellas impera la violencia. Lo más curioso en este establecimiento de fronteras con el mundo exterior es que existe una graduación en la forma de ver a esos otros ajenos a la comunidad pura. En primer lugar, existe un otro absoluto, anegado por una violencia irracional e incontrolable, un otro con el que el más mínimo contacto es contaminante, razón por la que está prohibida de forma radical cualquier relación con él. Ese otro contaminado es el resto de la humanidad a la que ellos denominan como "las ciudades". En contraposición, con el término pueblo (village) con el que ellos se definen.

En segundo lugar, hay un otro también inmerso en la violencia y mucho más próximo. Algo que, supuestamente, habita los bosques que rodean al pueblo, pero cuya actuación respecto a la comunidad es mucho más relativa que la del otro absoluto representado por el resto de la humanidad: esos a quienes en el pueblo llaman "los que no mencionamos". Unos seres no humanos, lo que parece restarles peligrosidad, y que se funden con la materia del bosque, innombrables ellos también porque son parte de lo real, violento que hay más allá de las fronteras del pueblo. Pero con estos seres, muy al contrario que con los seres humanos de las ciudades, se pueden establecer pactos:

Si nosotros no les molestamos y no invadimos su territorio, ellos no nos molestarán.

Sobre todo, como invención mitológica creada por los mayores, cumplen una doble función. En primer lugar marcan una frontera infranqueable entre la comunidad y las ciudades, pues nadie puede traspasar los límites del territorio que rodea al pueblo sin que ellos se sientan ofendidos y les ataquen. Por otra parte, actúan como auténticos garantes de las leyes de la comunidad, porque todos sus ataques y amenazas son interpretados como un castigo a una mala actuación de los habitantes del pueblo. La importancia de esto último estriba en que esta violencia, pertenece a la parte más interior de dicha comunidad (en realidad "los que no nombramos" son una invención de los mayores), pero es situada como ajena a ella, y, al tiempo, garantiza la cohesión social y las leyes del pueblo. El hecho de que sus acciones violentas nunca tengan justificación expresa por su parte, hacen que deban ser siempre interpretadas, lo que favorece siempre al núcleo dirigente del pueblo que son quienes se encargan de esa interpretación de las acciones siempre violentas y amenazantes de estos seres.

Es notable cómo, a pesar de que estas criaturas no son seres humanos, se establecen dentro de la comunidad una serie de signos que tienden a marcar las diferencias entre esas criaturas y los miembros de la comunidad. Cosa que es innecesaria en el caso de los seres humanos de las ciudades, pues al ser estos una negación total de la comunidad, lo que se prohíbe es todo contacto con ese otro absoluto.

Uno de los significantes más importantes que se encargan de establecer esta diferencia y esta separación es el de los colores. De esta manera, el color prohibido que distingue a los seres sin nombre es el rojo. Por supuesto el rojo es el color de la sangre, un color que mucho tiene que ver con la violencia. El hecho de que esté prohibido en la comunidad nos habla también de una recusación de cualquier herida y de cualquier acto cuya consecuencia sea la aparición de la sangre y de ese color prohibido. Pero hay ocasiones en que la efusión de la sangre es inevitable, en las que todo este entramado normativo antiviolento de la sociedad del pueblo entra en conflicto, en especial con el cuerpo de la mujer y con el sexo. Es evidente que la menstruación, la pérdida de la virginidad y el parto son momentos en donde la efusión de sangre son inevitables, lo que de entrada parece poner al sexo y al deseo que lleva a lo sexual bajo sospecha dentro de esta comunidad.

Y es que una de las principales consecuencias de esta prohibición total de toda violencia son las extrañas relaciones que con el deseo sexual se establecen dentro de la comunidad. Este conflicto se pone de relieve en la primera ocasión en la que se puede ver el color rojo. Unas mucha-



chas que trabajan y juegan a la vez, en un mundo que hasta ahora se nos ha presentado como cercano a lo bucólico, de pronto descubren una flor roja que crece junto al porche que están barriendo. La relación entre ese color y la mujer se pone en juego desde este primer momento. Las faldas de las muchachas se ponen en movimiento con su baile, y justo debajo de ellas, algo llama la atención de su mirada, oculto en el fuera de campo. Cuando el travelling descendente muestra lo que hay, se observan unas pequeñas flores que llaman la atención por su intenso color rojo, que se hace más llamativo por ese cromatismo gris y ocre que hasta ahora preside el pueblo. Lo curioso es que la flor es arrancada no para admirar su belleza sino para ser transportada por las manos de las jóvenes y ser enterrada justo debajo de sus faldas, en un plano en el que se introduce esa vara que parece hacer referencia a la dura ley que existe con respecto a ese color (F1).

Frente a este discurso cerrado y represivo instaurado en el pueblo y cuyos garantes son los mayores, existe un discurso individual que es percibido como la posibilidad de un relato y que puede llegar a hacer frente al conjunto de normas y prohibiciones de esta sociedad cerrada e inmóvil. Lucius (Joaquin Phoenix) entra en una reunión de los mayores y dice:

El fallecimiento del pequeño Daniel Nicholson debido a una enfermedad y otras circunstancias pesan en mi mente. Pido permiso para cruzar los bosques prohibidos y viajar a la ciudad más cercana. Conseguiré medicamentos y volveré. En cuanto a Los Que No Mencionamos estoy seguro que me dejarán pasar. (...)Verán que mis intenciones son puras y que no tengo miedo. Fin (The End en el original).



EΩ



Hay varios aspectos importantes en el discurso de Lucius. En primer lugar esas misteriosas palabras, "y otras circunstancias", que parecen reclamar una cierta responsabilidad de la comunidad en la muerte de un niño por la total carencia de medicinas. Destaca también la forma de posible relato que se deja ver en su estructura (iré, cogeré medicinas, volveré), pero sobre todo en la promesa que se adivina en ese "volveré". Porque el peligro que se advierte en este momento es que el goce, la profunda atracción que las ciudades repletas de violencia puedan ejercer en el muchacho le impidan volver. Un relato que como tal se cierra con ese "The End" tan enfático. Pero un relato que a la vez es algo abierto y luminoso como el mismo plano, con el joven enmarcado por la puerta y las dos ventanas, enfrentándose al discurso cerrado y represivo que representan los mayores (F2–F3), dispuestos en un círculo desde el que dirigen sus miradas y escuchan el discurso de Lucius que parece que no tiene cabida en ese círculo cerrado.

Por otra parte es evidente que esta prohibición de la violencia tiene graves repercusiones en la realización del deseo de los habitantes del pueblo. Algo que se puede comprobar en el personaje del principal ideólogo y fundador de esa comunidad, Walker (William Hurt). En esa tarea de poner en duda la mitología de la que se nutre la comunidad, Lucius dice a su madre Mrs. Hunt (Sigouney Weaver) que ha notado que Walker la desea. En una escena plagada de dolor en la que el hijo y la madre están haciendo una madeja de lana (metáfora recurrente del relato) y en la que la madre le confiesa a su hijo (una sola vez) que su padre fue asesinado en las ciudades. Mientras su madre hace esta confesión, Lucius deja la tarea de ovillar el hilo. Pero en cuanto Lucius comprende que su intención de viajar a las ciudades y que el cumplimiento de su promesa iría más allá de ese dolor y sería para evitar, precisamente, más dolor al pueblo, retoma la acción, pues de lo que se trata es de hacer un relato con esa noticia que le da su madre. Ese relato y ese duelo que, como se comprobará, los mayores han sido incapaces de hacer, por lo que el dolor es constante, lo que les ha llevado a refugiarse en esta sociedad cerrada donde la violencia es expulsada. Es una escena que nos habla del sentido de la memoria. Una memoria del horror de la violencia sufrida en las ciudades cuyo recuerdo, sin embargo, se guarda en una caja cerrada en cada casa, que no se abre y de la que no se habla. Está indefectiblemente presente, pero no se puede hacer ningún discurso sobre ella, no se hace ningún duelo, y esas cajas, aunque cerradas, siempre permanecen presentes, como garantía de los principios en los que se basa el funcionamiento de la comunidad, aunque estos provoquen un dolor de otra índole distinta. Es entonces cuando Lucius nos descubre parte de las consecuencias del ambiente de represión total que vive la comunidad, cuando descubre a su madre el secreto de Walker:

-¿Qué te hace pensar que siente algo por mí?

Cuando Lucius revela esa relación imposible entre Walker y su madre, un plano general permite ver a ambos personajes entre dos velas que parecen señalar el lugar simbólico de la revelación, pero que apenas iluminan una pared vacía (F4).

La represión absoluta sobre cualquier deseo sexual es la consecuencia evidente de esa total recusación de la violencia. Pero frente a esa actitud roma y represiva de los habitantes del pueblo, el personaje de Lucius muestra su potencial agresividad, su, con literalidad, filo cortante, desde la primera vez que es requerido como posible prometido de una de las chicas del pueblo. Cuando la chica hace su proposición, Lucius, en pri-



t&f



F5



F6

mer plano, afila una guadaña que no sólo nos habla de su capacidad de herir, y de hendir, sino de la relación que tiene todo ello con el sexo y con el tiempo capaz de poner en marcha su relato. Y por supuesto, existe una íntima relación con la muerte y la violencia que también son simbolizadas en esa guadaña que afila con gran cuidado (F5).

De hecho, el deseo sexual sólo se expresa con plenitud en ese beso de amor entre Lucius y la muchacha ciega Ivy (Bryce Dallas Howard), lleno de ese conflictivo deseo sexual. Mientras se besan, la cámara se moviliza pudorosamente y se independiza de ese beso que apenas se apunta, y en un travelling no justificado por lo diegético decide mostrarnos el porche de la casa de Ivy y la mecedora, que en buena lógica pertenece a su padre, Walker (F6). Una mecedora que mira hacia otro lado. No mira hacia esas figuras que se besan, que se dibujan en la noche y pugnan por construir un relato, sino hacia una pantalla de niebla en donde ninguna forma se adivina, excepto una luz que solo puede ser la de la luna, que parece significar la locura en la que esta sociedad se ha anegado al no querer saber nada de ese deseo y de la violencia que conlleva.

De hecho, más tarde, una vez que Lucius e Ivy se han prometido, será Noah (Adrien Brody), el loco, o mejor dicho el psicópata del pueblo, quien se encargará en último caso de intentar neutralizar esta amenaza por medio de una violencia sin sentido. Es curioso comprobar cómo la psicopatía de Noah le lleva, en primer lugar, a despreciar el discurso y las ordenanzas establecidas por los mayores, ya que Noah es capaz de entrar en el bosque y sabe que si recoge frutos rojos, del color prohibido, no le pasa nada en absoluto, pero igualmente parece intuir que en esa unión entre Lucius y su idolatrada Ivy algo le amenaza a él y al resto del pueblo. Una amenaza que puede cifrarse en el hecho de que la mujer deje de ser un ídolo intocable y que un hombre pueda dar cuenta del deseo femenino en un acto sexual lleno de deseo y gobernado por esas promesas que Lucius parece capaz de cumplir (aquella que se referiría a su matrimonio con Ivy y esa otra que se referiría a su capacidad de ir a las ciudades a por medicamentos y volver luego al pueblo).



De manera que el mismo día que el compromiso entre Ivy y Lucius se hace público, Noah entra en la casa de Lucius y le apuñala. En una escena plena de contención Noah le clava un enorme cuchillo, una contención que en un primer momento desprecia todo el dolor, el goce y la violencia del momento debido a ese plano en picado en donde Lucius descubre el cuchillo clavado a su cuerpo (F7). Pero luego después de su caída un goce desatado aparece en el psicópata que vuelve a apuñalar una y otra vez a Lucius. Y, de nuevo, en el plano siguiente, la mecedora

mirando hacia otro lado (F8), que parece vigilando la supuesta amenaza que viene del bosque, pero ignorante por completo de la verdadera naturaleza humana, esa que es inseparable de la violencia y del deseo sexual que la Ley debe regular, pero que no se puede tener la ensoñación delirante de que se puede evitar recusando la violencia por completo.

Todo ello lleva a una completa mutación de lo que debían ser los actos de trasgresión que Lucius e Ivy debían llevar a cabo en el interior de esa comunidad represora. En primer lugar el encuentro entre aquellos dos personajes que parecían abocados a consumar el acto sexual, se transforma, cuando Ivy encuentra el cuerpo malherido de Lucius, en un momento desgarrador. Ello provoca la confirmación de algo que ya se venía intuyendo desde mucho antes: la individualización de estos dos personajes respecto al resto de los habitantes del pueblo, que tiende por el contrario a una igualdad identitaria. Así, en ese plano, mientras la madre de Lucius explica a la comunidad el estado de su hijo, podemos contrastar esa masa amorfa, dominada por los grises y los negros de toda la comunidad al fondo, frente al primer plano de Ivy en donde destaca su blusa blanca (F9–F10). La distancia que se establece entre el individuo y la comunidad es remarcada en el plano siguiente (F10). Un plano que muestra la pequeña distancia espacial entre Ivy y el resto del grupo, pero esa enorme distancia simbólica entre el individuo y la colectividad, que se acentúa luego con el plano en picado, con esa bandera blanca como símbolo de esa comunidad que pretende distinguirse por una pureza que resulta delirante. Frente a ese colectivo gris destaca la blusa blanca de Ivy, manchada por el color rojo de la sangre de Lucius. Una distancia simbólica entre individuo y colectividad que es subrayada por el travelling que finalmente hace que desaparezca del plano todo el grupo compacto de la comunidad dejando a solas la figura de Ivy, una mujer en toda su individualidad humana, y por lo tanto en todo su dolor y su sufrimiento.

Por tanto, se ha apuntado que hay una transfiguración de los dos actos fundamentales que esa pareja formada por Lucius e Ivy parecían llamados a realizar. Uno es el acto sexual que, como hemos visto, desde este momento parece imposible, con Lucius moribundo en su cama. El otro es el hecho de llevar a cabo esa promesa, convertida en relato que Lucius hacía delante de los mayores. Ese proyecto de ir hasta las ciudades y conseguir las medicinas necesarias para la comunidad y luego volver. Ese relato y esa promesa son retomadas por Ivy, que pide permiso para ir a las ciudades y conseguir las medicinas necesarias para curar la herida y la infección de Lucius. Una petición que se complica, pues se trata del trasgresor paso que va de aceptar la palabra de su padre Walker



F8



F9



F10

que prohíbe cualquier contacto con las ciudades, o por contra hacer suya una palabra que puede poner en cuestión todo el entramado paterno cuyo reflejo es esa sociedad, recogiendo como suya la promesa y el proyecto de relato de Lucius, aquel a quién Ivy ama. Pero, a la vez, poniendo a la palabra paterna en una difícil situación:

Tú eres mi padre, te obedeceré en todo, confío en tu decisión.

En la siguiente escena en la que Walker conversa con otra de las "mayores" comprobamos cuál es una de las leyes primordiales que fundan esta sociedad: el juramento de los mayores de no volver a las ciudades, que según ellos mismos dicen, es sagrado. De esta palabra sagrada procede toda la organización represiva de esta comunidad, que les convierte en fundamentalistas que ponen por encima de cualquier principio como la libertad, el progreso o la prosperidad, esa otra palabra fundamental y sagrada: no volveremos a ir a las ciudades porque en ellas reside toda violencia y toda violencia debe ser desterrada de esta sociedad. Pero a la vez que se descubre este fundamento en el que se basa la vida del pueblo, el espectador adquiere el conocimiento de que esa es una palabra construida para satisfacer a unos hombres que imponen sus intereses al resto de los habitantes de la comunidad, y que por lo tanto en el fundamento que sostiene esta sociedad late una gran mentira que debe permanecer oculta.

El hecho de que se haya producido un acto de violencia, un crimen dentro de la comunidad pura, y que ese crimen afecte de manera tan directa a su propia hija, lleva a Walker a iniciar un proceso de deconstrucción de su propia palabra frente a su hija, que revelará la impostura de toda esa trama autoritaria que tiene como fin la eliminación de los principios básicos del liberalismo ilustrado: el libre albedrío, la propiedad privada, la universalidad de los derechos humanos, etc. Y que como todo autoritarismo se asienta en un primer acto de violencia radical que lo justifica y que toma la forma de una deuda imposible de saldar, en este caso los asesinatos de aquellos familiares de los mayores que, por el dolor que causaron en ellos, deciden aislarse del mundo.

Y, más tarde, existe un segundo acto de afirmación de ese totalitarismo: la construcción de un sistema de terror que impide la modificación de las bases en las que se asienta. El problema en este caso es cómo crear un sistema de terror por aquellos cuya principal doctrina es el abandono de la violencia. La solución no es otra que desplazar esa violencia fuera de la propia sociedad, o al menos crear esa apariencia mediante la creación de las criaturas que no se nombran. Todo este conflicto que permite

la aparición del totalitarismo confluye en la figura de ese padre, Walker. Un hombre que, conviene no olvidarlo, era profesor de Historia y que, además, recibió una enseñanza primordial de su propio padre:

Me dijo que guiara mientras los otros se limitaban a seguir.

En la confluencia de estas dos enseñanzas, de la paterna y la de la propia Historia, es donde se encuentra el punto en donde Walker empieza a diseñar una historia a la medida de una sociedad en apariencia perfecta y pura. Para ello crea un falso relato que apuntale los dogmas y que a la vez deje bien oculta la verdadera historia y la memoria de cada individuo, encerradas en esas cajas que hay en cada casa y que parecen condenadas a no abrirse casi nunca. Una mentira que sólo tiene justificación en esas muertes violentas que los familiares de los mayores sufrieron en las ciudades. Todo ello se pone de manifiesto en la escena en que Walker muestra a su hija Ivy el cobertizo donde se guardan los disfraces de las criaturas que sirven para apuntalar un régimen que tiene la necesidad del terror, de la represión y de la falta de libertad para su continuidad. Ivy alarga su mano hacia las falsas garras, las toca, pero sólo cuando advierte el filo de esa garra, su poder de ejercer violencia, ese filo que recuerda a ese otro filo de la guadaña que Lucius afilaba, sólo cuando Ivy advierte eso, cae presa del pánico (F11). Un pánico que es despejado por las palabras de su padre que le hacen notar que tan solo se trata de un disfraz y que le hacen ver toda la falsedad en la que se asienta su discurso, que tiene su sostén y su garante en un espantajo colgado del techo que los mayores manejan a su antojo para provocar el terror entre los individuos de la aldea.

En un alarde de posmodernidad muy propio de la verdadera fecha en la que viven (finales del siglo XX) toda la intención de las palabras de Walker será deconstruir su propio discurso, y hacer entender a Ivy que toda esa farsa es necesaria. Una deconstrucción que pone de relieve esa ingeniería social e histórica que Walker ha diseñado. Un discurso que surge desde el mismo cuestionamiento de la vida humana como algo valioso y cuyo valor sólo es posible merced a esa obra de ingeniería que desea crear una comunidad de seres humanos puros y no contaminados, ajenos a toda forma de violencia excepto la que, supuestamente, les obliga a permanecer atados a ese lugar. Como dice Walker:

No hay nadie del pueblo que no haya perdido a alguien irremplazable. Que no sintiera tanto su pérdida que no haya cuestionado el mérito mismo de vivir. Es una oscuridad que ojalá no conozcas nunca. Perdónanos nuestras tontas mentiras. No queríamos hacer daño.



F11

t&f



F12

F13

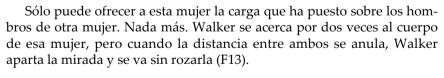
Hay algo que se quiebra de manera absoluta en ese discurso. Esas mentiras no son tontas, afectan a la libertad y a la totalidad de la vida de muchas personas a las que no se da opción alguna de elegir, a discernir por ellas mismas cuál es la necesidad real de la violencia dentro de la vida humana.

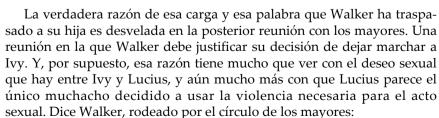
Después de haber pronunciado esas palabras verdaderas en donde se deconstruía toda esa ingeniería social, Walker entrega a Ivy uno de los atributos paternos por antonomasia: el reloj (F12). Y junto con él hace suyo el discurso del propio Lucius, ese relato que Lucius había construido sobre la posibilidad de ir a las ciudades, hacerse con medicinas y volver. La palabra del padre es sustituida por la de aquel que parecía llamado a ser héroe, y se la traspasa a su hija, como verdadero destinador de ese relato que debe encarnarse en ella:

Esa carga que por derecho es tuya y solo tuya

La carga más humana del tiempo y del relato es situada sobre una mujer, como tantas veces ocurre en el cine contemporáneo, mientras los hombres se ven forzados a permanecer estáticos, contemplando el arrojo de lo femenino puesto en marcha soportando una carga que debía ser de los hombres, que por otra parte están o bien inmovilizados como Lucius, o bien anegados por un dolor que les impide ponerse en marcha como Walker. Una impotencia masculina que queda perfectamente demostrada en el plano siguiente, cuando Walker comunica a la madre de Lucius, (aquella mujer a la que desea y a la que no se decide a tocar), que ha enviado a Ivy a las ciudades:

Es lo único que puedo darle, es lo único que puedo darte.







¿Quién crees que seguirá en este lugar, con esta vida? ¿Piensas vivir para siempre? Nuestro futuro está en ellos. Es con Ivy y con Lucius con quienes continuará esta forma de vida.

A ellos sólo se les nombra, no hay ni una vaga mención a los otros jóvenes del pueblo. De Ivy y Lucius depende la continuidad de la comunidad. Además de desenmascarar de nuevo ese paso de un tiempo que, debido a la artera manipulación de la historia que ellos mismos han ideado, parecía borrarse por completo dentro del pueblo. Todo lo violento de la naturaleza humana y que, en realidad, es finalmente imposible de manipular se pone aquí en juego: el sexo, la continuidad de la especie, la muerte. Para luego volver a poner el ideal de pureza en el centro exacto de todas las decisiones, incluida la de permitir la marcha de Ivy a las ciudades:

¡Espero poder arriesgarlo todo siempre por una buena causa! Si no tomáramos esta decisión jamás volveríamos a considerarnos inocentes. Y eso es a fin de cuentas lo que hemos venido a proteger aquí. La inocencia.

Esa palabra que es el centro de todo este discurso: inocencia (F14). Una inocencia imposible para este grupo de personas, culpables de la creación de esta sociedad con una falta absoluta de libertad y que se salvaguarda gracias al terror que ellos mismos se encargan de crear.

Cuando Ivy llega a la frontera con las ciudades, y mediante un montaje en paralelo, vemos a Walker que abre la caja que guarda en su casa. Ese gran secreto que no es sino la memoria de lo que en esas ciudades sucedió, de esos hechos a los que Walker y el resto de los mayores sólo pueden hacer frente mediante la más radical de las recusaciones. Un intento común de deserción de lo real que les lleva a crear otra realidad justo a la medida de su incapacidad de hacer frente a la desgracia humana, a la violencia y a la muerte. Un duelo imposible, pues en todo este diseño social totalitario, está siempre presente ese acto violento y esas muertes que Walker y los mayores sólo pueden combatir mediante el delirio de una sociedad en donde toda violencia sea imposible, negando la posibilidad de hacer un duelo sobre ello, lo que hace que finalmente el hecho siempre esté, a pesar de todo, presente. Una sociedad fundada por gente que recibía ayuda psicológica por esas pérdidas, según vemos en la imagen que Walker sostiene (F15). Una fotografía que demuestra ese gran fraude histórico que Walker comete. Pues la foto, como se ve en las ropas de esos hombres, en el coche que ocupa el borde inferior derecho del encuadre, ha sido tomada a finales del siglo XX, mientras que en la lápida que veíamos al principio de la película, se situaba a esta comuni-



F14





dad justo cien años antes, en 1897. Por lo tanto esa amenaza exterior de la que se habla viene dada por el carácter contemporáneo de esas ciudades, pues son sin duda las ciudades del siglo XX las que se nombra, un siglo al que la comunidad hace una renuncia expresa como representación absoluta de la violencia. Cuando, viendo la fotografía, la voz en off desde el pasado de Walker cuenta la historia del asesinato de su padre, concluye con las palabras:

Soy profesor. Enseño Historia en la Universidad de Pennsylvania, tengo una idea que me gustaría exponeros.



A estas alturas de la película ya todos sabemos que esa idea de la que Walker habla es la creación de esta comunidad, atemorizada y aislada del resto de la humanidad, regida con autoritarismo, hecha por y para el yo de Walker y, que en el preciso momento en que Ivy llega al mundo civilizado, sabemos que se instala en un lugar también llamado Walker, la reserva natural de Walker. Allí donde el yo es completo hasta el delirio porque incluso todo, absolutamente todo lleva su nombre (F16).

Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito

FRANCISCO CORDERO

Trama y Fondo

Father, why am not i happy? An inquiry into the accursed

Abstract

The accursed artist ("il maudit") is of great moment to understand the art emerging in modernity. Here, we inquiry into the dramatic question that artists like Rimbaud or Kafka utter: an essential request to reality which calls into question both the object and the subject who asks for.

Key words: Knowledge-seeking Questions, Consciousness-seeking Questions, Art, Accursed Artists

Resumen

El artista maldito (il maudit) es una figura clave para entender el arte que surge en nuestra modernidad. El artículo pretende establecer la interrogación profunda que artistas como Rimbaud o Kaffka profieren a la realidad, pregunta esencial que pone en cuestión tanto al objeto como al sujeto que las hace.

Palabras clave: Preguntas que buscan conocimiento, Preguntas que buscan saber, Arte y artistas malditos

"Compréndeme padre, te lo ruego" Kafka.

El título de este escrito es una pregunta. Las preguntas son aquellos enunciados del lenguaje que permiten obtener información de algo. Permítasenos una división de las mismas; preguntas puede haber de dos tipos: aquellas que aspiran a conocer, y aquellas que aspiran a saber.

Ejemplo de preguntas que aspiran a conocer:

"¿A qué temperatura hierve el agua?"

Por otro lado decimos que están las preguntas que aspiran a saber. De éstas daremos más de un ejemplo; preguntas de saber son: "¿Por qué existe algo y no más bien nada?"

"¿Estoy vivo o estoy muerto?

"¿Qué es una mujer?

La diferencia entre estas tres últimas preguntas y la primera no radica en su complejidad, antes bien, las preguntas que aspiran al conocimiento suelen tener una formulación más compleja.

La diferencia entre estos dos tipos de cuestiones radica en que, en la primera, es la cosa lo que se pone en cuestión, mientras que en las tres últimas además es el que pregunta el cuestionado, es decir, las preguntas que aspiran a la sabiduría comprometen la existencia tanto del objeto preguntado (¿cuestionado?) en su ser como la del mismo sujeto que formula la interrogación.



Con este planteamiento podemos progresar hacia la cuestión del encabezado y preguntarnos nosotros a su vez: ¿qué aspira a saber el maldito?

El malditismo (*il maudit*) surge dentro de la historia del arte a mediados del siglo diecinueve; el Marqués de Sade es su profeta, y la progresión que durante todo este siglo hará semejante concepción estética y vital del hombre la convertirá, ya en siglo veinte, en la "manera" por antonomasia del arte. El artista, realizándose a la sombra de esta idea, será sobre todo un artista maldito, admirado y seguido por esta cualidad.

Pero esto ya no sólo se quedaría en semejante esfera artística, en lo social también encontramos su caladero. Es el oropel de la neurosis. La conducta *border line*, el fracaso adoptado como decisión fundamental, la rebeldía sin causa...

¿Cuál es pues esa pregunta que el maldito le formula a la realidad, esa pregunta inconsciente que le abrasa y le maravilla al tiempo?

(Horacio Oliveira, el genial protagonista de la *Rayuela* de Julio Cortázar nos da una pista: "yo de un milagro no me sorprendo, de lo que me sorprendo es de lo que hay antes y después del milagro, de un milagro nunca me sorprenderé", confiesa Horacio)

Por qué existe el Bien

Tal es a nuestro parecer aquello que el artista maldito aspira a saber.

De entre todos los poetas llamados "malditos" de la literatura francesa decimonónica destaca, ya entre sus mismos contemporáneos, Rimbaud.

En lo que puede considerarse como la mejor poesía francesa de su tiempo, *El barco ebrio*, el poeta dice:

"¡He visto archipiélagos sidéreos!,
Islas cuyos cielos delirantes se abren al viajero
¿Es en estas noches sin fondo donde duermes y te
exilas
Millón de pájaros de oro, oh, futuro vigor?
¡Pero en verdad mucho lloré! Las albas son lastimosas,
toda luna es atroz y todo sol amargo.
El acre amor me ha hinchado de tristezas embriagadoras.
¡Oh, que mi quilla estalle! Oh que me haga a la mar.
Si un agua de Europa deseo, es la charca
negra y fría donde, hacia el crepúsculo embalsamado,
un niño agachado, lleno de tristezas,



El artista que vivió en el centro del huracán, quiere vivir en las aguas calmas.

suelta un barco frágil, como una mariposa de mayo."

Pero por encima de todo es Kafka la esfinge del artista maldito; su vida y obras son testimonios de la incapacidad para la acción, para la misma vida.

En su estremecedora confesión de vida, su celebérrima *Carta al padre*, el autor de *La Metamorfosis* se formula a sí mismo, y le formula en la tristeza retrospectiva también a su padre, una de esas preguntas a la que nos referimos, de esas que, parafraseando a Ortega, diríamos que, si yo no las salvo, no me salvo yo. Pregunta entonces Kafka:

"¿Por qué no me he casado?"

Esto en absoluto es una cuestión menor, veamos lo que piensa nuestro autor del matrimonio:

"El matrimonio es sin duda la seguridad de la propia liberación y de la suprema independencia".





No es baladí recordar estas consideraciones de Kafka, su palabra es empleada y recuperada para cantar al fracaso y a las sombras como una fiesta, como una salida airosa y genial al drama de vivir. Tal condición no es celebrada en absoluto por el autor, antes bien, la queja le conduce a la mayor profundidad de análisis, a reconocer que el acceso a la felicidad tiene que ver con la identificación con la figura paterna, esta mirada en lo profundo de sí desvela la elaboración profunda de este genio:

"sin duda el matrimonio es lo máximo y lo que concede una independencia más digna, pero se encuentra también en la más estrecha relación contigo (...) Tal como somos, el matrimonio me resulta prohibido por el hecho de ser precisamente tu dominio propio".

El hijo no puede llegar a ser padre y el padre no puede llegar a ser hijo, la identificación mutua no existe, su claro se patentiza en todo el preguntar de muchos malditos en el siglo veinte.

Pero recalquemos, para que no se olvide, una cualidad de esta *Carta al padre* de Kaffka: su valentía.

Quedémonos con esto, con el valor, como un componente para una nueva poética por venir.

La novela, mucho mejor que la película

José Moya Santoyo Cristina mantecón Martín

Universidad Complutense de Madrid

The novel is much better than the film

Abstract

In the present paper we set out how autistics have some advantages because they use pictorial thinking and explain a series of scientific breakthroughs that were attained by means of imagination. Images are more manageable and easier to assimilate than ideas. In addition, in the brain images consume less oxygen than ideas, and the former adapt to our cognitive environment more easily. However, a great disadvantage of images as compared to ideas is that the former are more ephemeral. Nowadays, people pledge their commitment to images to the detriment of ideas. One can state that since the 1960s on, as a consequence of TV advent, a revolution in the way human beings transmit information has taken place. According to data from companies surveying ratings, currently an overwhelming majority of people prefer watching television news to listening to news on the radio. With regard to science progress, we should manage to combine the information we receive through the sight (images) with that we get through the hearing (words) because both images and words are necessary and important for mankind evolution.

Key words: Thinking, Images, Ideas

Resumen

Presentamos algunas de las ventajas que tienen los autistas que piensan con imágenes, y algunos de los avances científicos que se han derivado de la utilización de la imaginación. Las imágenes: son más manipulables y más asimilables que las ideas, consumen menos oxígeno en el cerebro, y se acomodan a nuestro entorno cognitivo con más facilidad; aunque una gran desventaja frente a las ideas es que son más efímeras. Nuestro mundo actual está apostando por la imagen frente a las ideas. Podemos considerar que a partir de los años 60, con la llegada de la televisión, se ha producido una revolución en la transmisión de la información. Según los datos de las agencias que investigan los índices de audiencia, una mayoría aplastante prefiere ver los telediarios a oír las noticias en la radio. En el avance de la ciencia deberíamos conjugar la información que nos llega por la vista (imágenes) y la que nos llega por el oído (la palabra), ambas son importantes y necesarias en el desarrollo de la humanidad.

Palabras clave: Pensamiento, Imagen, Ideas

Introducción

Es muy frecuente oír que la película, que se ha realizado en base a una novela de éxito (por eso se realiza la película) es mucho peor que la novela. ¿A qué se debe esta diferencia sustancial entre la imagen concreta de la película y la imagen construida por el lector en el desarrollo de la lectura?

El ser humano en el transcurso de la evolución ha ido optando progresivamente por una especialización de la visión en contra de una especialización del olfato (perro y cerdo), o del oído (murciélago). La zona correspondiente a la visión en el ser humano es enorme y altamente especializada, por lo que su desarrollo completo se realiza a lo largo de varios años de la vida del infante.

Todos sabemos que cuando la policía busca a un terrorista coloca un cartel con su fotografía, para que cualquier persona que lo reconozca pueda avisarles lo más rápidamente posible; pero cuando la policía quiere que un perro busque a una persona, que se ha perdido en el bosque, le da un calcetín de la persona que tiene que buscar. La amplitud del campo visual del hombre es enorme, y la amplitud del campo olfativo del perro es muy extensa, pero no al contrario. ¿Cómo encontraríamos nosotros a una persona en un supermercado si nos dieran uno de sus zapatos?

Muchos han comparado la percepción visual con una cámara fotográfica. Las lentes de los ojos, al igual que la de una cámara, enfocan e invierten la imagen sobre la retina. Pero esta analogía no expresa bien lo que realmente hace la vista, que es crear una percepción tridimensional del mundo distinta de las imágenes bidimensionales proyectadas sobre la retina. Además nuestro sistema visual puede reconocer un objeto aunque su imagen sobre la retina varíe considerablemente con el cambio de posición y bajo distintas condiciones de iluminación. A medida que nos movemos o cuando cambia la iluminación ambiental, el tamaño, la forma y el brillo de la imagen sobre la retina también cambian. A pesar de ello, no percibimos que el objeto en sí mismo cambie. Cuando alguien viene hacia nosotros, lo percibimos como acercándose; no como agrandándose, aunque la imagen en la retina se agranda. Cuando pasamos del exterior a una habitación oscura, la intensidad de la luz disminuye miles de veces. A pesar de ello, tanto en la habitación como bajo la brillante luz del sol, vemos blanca una camiseta blanca y roja una corbata roja. Tenemos la capacidad de percibir de forma constante el tamaño y el color de un objeto, nuestro cerebro transforma los estímulos luminosos de la retina en constructos mentales de un mundo tridimensional estable.

El grado en que la percepción visual se transforma y, por tanto, es creativa, es un dato constatable. La psicología cognitiva moderna de la percepción afirma que la visión es un proceso activo y creativo, que implica algo más que la simple adquisición de información sensorial. Esta teoría se la plantearon por primera vez a principios del siglo XX los psicólogos alemanes Max Wertheimer, Kurt Kofka y Wolfgang Köhler, fundadores de la escuela psicológica de la Gestalt. Una imagen percibida no es la suma de sus elementos perceptuales, como creían los filósofos empiristas, sino que el encéfalo organiza selectivamente los elementos de tal modo que la forma que crea es más que la suma de sus partes.

Una imagen vale por mil palabras

Ciertamente una imagen vale más que mil palabras, pero también es verdad que mil imágenes no pueden expresar una idea.

Los libros para niños están llenos de imágenes, mientras los libros universitarios apenas si las tienen. Esta es una constatación que muestra la diferencia del desarrollo de la inteligencia. Según la teoría de Piaget (1947), con el desarrollo de la inteligencia el adolescente va abandonando progresivamente la dependencia de las imágenes y la experiencia concreta, y se va acercando a las operaciones formales que, básicamente, no necesitan una representación imaginativa. Esto estaría en consonancia con los estudios desarrollados por Galton sobre la imaginación. En su libro Inquiries (1883) hizo diferentes investigaciones sobre la importancia y el uso de la imaginación. La tarea que proponía consistía en imaginar que uno estaba sentado a la mesa para desayunar. Descubrió que la facilidad para imaginar se distribuía básicamente según la curva de Gauss. La sorpresa fue descubrir que muchos de sus amigos científicos no podían formar ningún tipo de imagen. Su pregunta, entonces, fue: si las sensaciones y las imágenes son la materia prima de todo conocimiento según los empiristas, ¿por qué sus amigos científicos eran incapaces de formar y utilizar imágenes?

Francis Galton, sin embargo, tuvo una magnífica imaginación tanto visual como cuantificadora. La forma en que lograba construir modelos complejos y elegantes, basados en intuiciones geométricas o aritméticas simples, es legendaria. También es muy conocida la enorme imaginación de Albert Einstein. Uno de sus frases célebres es: "La imaginación es más importante que el conocimiento". El conocimiento es limitado. La imaginación circunda el mundo. Cuando tenía 16 años, utilizando su imaginación, formuló lo que se denomina "el espejo de Albert Einstein". Después de mirarse en un espejo, examinó lo que sucedería a su imagen si él se estuviera moviendo a la velocidad de la luz; su conclusión fue que la



velocidad de la luz es independiente del observador, lo que sería, con posterioridad, uno de los dos postulados de la teoría de la relatividad.

Preferencia por las operaciones concretas frente a las formales

Las operaciones concretas del pensamiento lo son en el sentido de que sólo alcanzan a la realidad susceptible de ser manipulada, ya que los niños aún no pueden razonar fundándose en hipótesis. Aunque las operaciones formales son posteriores y Piaget las considera de orden superior, sin embargo, la realidad es que la mayoría de los seres humanos adultos siguen utilizando con mayor frecuencia las operaciones concretas que las formales. Una hipótesis plausible es que éstas tienen un consumo superior de oxígeno en el cerebro y producen, en consecuencia, más cansancio mental. Además, las operaciones concretas tienen la ventaja de estar más ligadas a la realidad, y aportan un grado muy superior de historicidad.



Todos sabemos lo impactantes que pueden ser algunas imágenes y la influencia que tienen para cambiar la mentalidad de muchas personas, para convertirse en la conciencia colectiva de gran parte de la humanidad, y para cambiar el rumbo de la historia.



¿Cómo habría afectado la noticia de la destrucción de las torres gemelas de Nueva York si no hubiésemos tenido imágenes?; ¿o los millones de víctimas de los jemeres rojos si no hubiésemos visto sus calaveras amontonadas por millares en estanterías?; ¿o la pequeñez de un joven parando un tanque en la plaza de Tiannamen?; ¿o la imagen del buitre esperando que muera el niño víctima de la hambruna en África?

Ciertamente, nosotros preferimos ver las cosas con nuestros propios ojos y fijar una imagen en nuestra retina, a que nadie nos cuente cómo ha sido. Las imágenes nos dan la seguridad de la existencia real, de su magnitud. Una sola imagen tiene muchos detalles, podemos verla desde dife-

rentes perspectivas y en tiempo real. Cuando vemos una imagen, la domesticamos con los dos "a priori" kantianos de la sensibilidad, la enmarcamos en un tiempo y en un espacio, y la hacemos nuestra. Yo me apropio de la realidad, ahora me pertenece porque forma parte de mi historia, y esto le otorga a esta realidad la categoría de real.

Ventajas de pensar en imágenes

Aristóteles da a entender que el auténtico pensamiento se produce cuando el entendimiento agente elimina todo el contenido y toda referencia a lo material, de modo que sólo se quede con la forma pura. Esto mismo lo recogerá Santo Tomás (1225-1274) en el siglo XIII. Sin embargo,

algunos autores contemporáneos del aquinate, como Juan Duns Scoto (1266-1308) y Guillermo de Ockham (1290-1349) defendieron la posición sensualista y la posición preponderante de las imágenes frente al pensamiento abstracto. Scoto defiende la presencia de la imagen como condición indispensable para pensar de manera abstracta: "Et de facto ita est in nobis, quod quodcumquem universale intelligimus, eius singulare actu phantasiamur". Para Ockham, la existencia de una cosa en sí y sus relaciones se justifican por las impresiones que causan en los sentidos. Según Ockham, en cuanto los sentidos perciben un objeto exterior, el entendimiento los conoce intuitivamente, sin más complicación.



La representación mental mediante imágenes llegó a ser un dogma durante los primeros años de la psicología experimental, de modo que la posibilidad de que existiera un pensamiento sin imágenes desató una agria polémica entre la escuela de Wurzburgo y Wundt.

Por otra parte, con la llegada de la psicología cognitiva, se afirma que la mayor parte de nuestras representaciones son proposicionales (Fodor, 1974). Según la Hipótesis del Lenguaje del Pensamiento, los contenidos de nuestras actitudes proposicionales son los contenidos de expresiones de un lenguaje del pensamiento. 'Pensar' es computar sobre dichas expresiones del lenguaje, ya que el pensamiento es la manipulación de un Sistema de símbolos, formado por un vocabulario con un número finito de categorías, y un número finito de reglas de transformación.

Sin embargo, pensar (para algunos autistas, no todos) es utilizar imágenes.

Algunas investigaciones llevadas a cabo por la Dra. Margaret Bauman han mostrado que los niños con autismo tienen un desarrollo inmaduro en ciertas partes del cerebro. Esto da como resultado un desarrollo y crecimiento anormal de ciertas regiones del cerebro involucradas en la emoción y el proceso de los input sensoriales que provienen de los ojos y de la piel. Los síntomas del autismo más frecuentes son: falta del habla, falta de interés por la gente, no suelen tener contacto visual, demasiada sensibilidad al ruido, apariencia de sordera y frecuentes rabietas.

La doctora Temple Grandi afirma, en la revisión que ha realizado en 2006 a su libro *Think in pictures*, que las palabras son como un segundo lenguaje para ella. Ella traslada tanto el lenguaje escrito como el hablado a películas llenas de colorido, a las que completa con sonidos, que se proyectan como un vídeo en su cabeza. Cuando alguien le habla, traduce instantáneamente sus palabras a imágenes. Las personas que basan su pensamiento en el lenguaje lo encuentran a menudo difícil de entender, pero en su trabajo, esto le ha resultado tremendamente útil como diseñadora de habitáculos para el ganado.

Uno de los misterios más profundos del autismo ha sido la capacidad notable de la mayoría de los autistas para sobresalir en habilidades visuales espaciales, mientras se manejan mal en las habilidades verbales. Cuando era niña y adolescente, dice la profesora Grandin, pensé que todos pensaban en imágenes. No tenía idea que mis procesos de pensamiento fueran diferentes. De hecho, no me di cuenta de esto hasta muy recientemente. En las reuniones y en el trabajo comencé a hacer preguntas detalladas a la gente acerca de cómo obtenían la información de su memoria. De sus respuestas aprendí que mis habilidades de visualización excedían con mucho a las de la mayoría de las personas.

Otro indicador del pensamiento visual como el método primario de procesamiento de información es la capacidad notable de muchos autistas para solucionar puzzles, encontrar el camino en una ciudad, o memorizar cantidades enormes de información de un vistazo.

La mayoría de la gente ve una iglesia o un campanario genérico en vez de una iglesia o un campanario concreto cuando oye la palabra "iglesia" o "campanario"; por el contrario, el pensamiento de los autistas se mueve como una cinta de vídeo, utiliza imágenes específicas para conceptos abstractos. El concepto de perro está vinculado a todos los perros que ha visto, es como si el autista tuviera un catálogo de perros que repasa para hacer coincidir el perro que está viendo ahora con el que tiene almacenado en su catálogo.

Las palabras espaciales como "encima" y "debajo" no suelen tener ningún significado para un determinado grupo de autistas hasta que las conectan con una imagen visual de su memoria. Cuando oía la palabra "debajo", comenta la profesora Grandin, automáticamente me visualizaba escondiéndome debajo de la mesa de la cafetería de la escuela durante un bombardeo. La memoria que conecta una palabra con su significado suele estar unida a un recuerdo de la niñez, pero algunas palabras, como el verbo ser o estar no tiene ningún significado, por la dificultad que encie-

rran para poder conectarlos con una escena visual. Por eso, cuando son incapaces de convertir el texto en imágenes, el texto carece de significado.

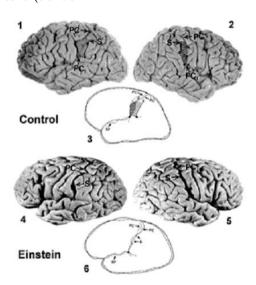
Nancy Minshew (1996), profesora asociada de psiquiatría y de neurología en la universidad de Pittsburgh, ha desarrollado un modelo del déficit cognoscitivo y cerebral en el autismo. El cerebro de los autistas tiende a enfocar los detalles en vez de los conceptos más generales. Eric Courchesne (1991) de la Universidad de California en San de Diego afirma que el autismo puede ser un desorden de los circuitos del cerebro que están desconectados. Esto afectaría su capacidad para integrar información detallada de la memoria almacenada en los tractos inferiores del cerebro (donde

se almacena el procesamiento de información sensitiva) con el plano más alto de la corteza frontal. La materia blanca de los cerebros de los autistas en la parte frontal es más grande que la de los normales. Todos sabemos que leer una palabra y oír una palabra se procesan en partes diferentes del cerebro, de modo que los sistemas locales pueden tener conexiones internas normales o mejoradas pero las conexiones a larga distancia entre sistemas locales diferentes pueden ser más pobres en los autistas que los normales.

Como hemos descrito más arriba, Albert Einstein tenía una capacidad extraordinaria para ver de forma imaginativa realidades que se escapan a la mayoría de las personas. ¿Tiene relación esta capacidad con alguna peculiaridad de su cerebro? Cuando el 18 de abril de 1955 murió Albert Einstein en Princeton (EE.UU.) su cuerpo fue incinerado como dejó escrito. Pero a mediados de la década de los 70, un redactor de la revista regional *New Jersey Monthly* descu-

brió que el cerebro de Einstein no fue incinerado, sino que fue extraído y conservado por Thomas S. Harvey, que trabajaba como patólogo en el hospital de Princeton. En 1985, Harvey dio a conocer este dato en la revista *Experimental Neurology*. Once años después, la misma revista científica insertaba un trabajo del profesor Terence Hines, en el que se afirmaba que este cerebro pesaba sólo 1.230 gramos, es decir 170 gramos menos que el de la media de los varones adultos. Sin embargo, la densidad de neuronas parecía mayor en la corteza cerebral, de tamaño menor que el normal.

Las investigaciones revelaron que el cerebro de Einstein era similar al de otras 85 personas estudiadas, cuya media de edad era similar a la del genial físico en el momento de su fallecimiento. Sin embargo, este equipo detectó una peculiaridad importante: la región parietal inferior de Einstein era más amplia. Y debido al desarrollo extensivo de esa estructura



El cerebro de Einstein tiene una hiperplasia en el cortex parietal. Esta zona controla la capacidad matemática y las imágenes menta-

en ambos lados, su cerebro era un 15 por ciento más ancho que el de los individuos estudiados.

Esta región del cerebro controla el pensamiento matemático y la capacidad cognitiva visual-espacial. Este rasgo explicaría la peculiar forma con que Einstein abordaba los problemas científicos.

Además, el cerebro de Albert Einstein carece, a diferencia del resto, de un surco que atraviesa toda esa área.

Inconvenientes de pensar en imágenes

Aunque pensar en imágenes tiene indudables ventajas, también tiene serios inconvenientes. Así, ciertas disfunciones de los circuitos neuronales que involucran la región del sulcus temporal superior (STS) –un área clave para la percepción social (Allison, 2002)– está asociada con la dificultad experimentada por individuos con autismo para atribuir intencionalidad, lo que los conduce a tener experiencias reducidas de orgullo y bochorno (Haidt, J., 2001).

Los aspectos más importantes de la percepción social se extraen de la expresión facial, de la mirada, la prosodia, los gestos y posturas del cuerpo, pero cuando el STS posterior, una región clave para almacenar estas representaciones (Allison, 2002; Frith, 2001), tiene disfunciones, entonces existe cierta incapacidad para la comunicación directa a través de la mirada, de donde surge una cierta incomprensión de gestos y expresiones emocionales a través del rostro.

En apoyo de esta opinión, ciertas anormalidades morfológicas de la región del STS se han visto implicadas en el menoscabo social para descifrar estas claves que son típicas del autismo (Boddaert, N. et al., 2004).

El sulcus temporal superior y el cortex temporal anterior contribuyen a la percepción de rasgos sociales (la expresión de tristeza en el rostro de la niña) y aspectos funcionales (el concepto de 'indefensión'), mientras las regiones límbicas y paralímbicas soportan los estados de los motivos centrales (percibir la tristeza, ansiedad y apego). Estos componentes representacionales dan lugar a una experiencia 'Gestalt' por medio de la sincronización temporal, que está ausente en muchos autistas (Singer, W., 2001).

Tendencias actuales en las preferencias visuales o ideativas

Bajo el efecto de las tecnologías de la información y de la comunicación, las bases tecno-pedagógicas de la enseñanza comienzan a transformarse. Durante mucho tiempo el oficio de la palabra ha sido estar bajo la autoridad de la escritura y del libro; pero la enseñanza ha derivado hacia lo visual por la falsa revolución audiovisual. Todo nos lleva a pensar que las nuevas tecnologías de la comunicación, basadas en la imagen, tendrán un impacto mucho más profundo y más duradero, y modificarán las formas de comunicación y los métodos de enseñanza y aprendizaje en uso desde hace cuatro siglos. Puede también, y esto es completamente nuevo, que la pseudo revolución audiovisual transforme la organización misma de la enseñanza y del trabajo del educador; incluso, y esto sería más preocupante, que se comenzaran a formar nuevos órganos funcionales en el cerebro que potenciasen el pensamiento en imágenes en deterioro del pensamiento abstracto que llega a través de la palabra.

Aunque no es del todo correcto, podríamos contraponer el mundo tecnológico con el mundo filosófico; el mundo en el que predomina la imagen, con el mundo en el que predomina la palabra. En esta confrontación, está claro que el mundo tecnológico, el mundo de la imagen va dominando la escena social, cultural, documental, informacional, etc. Grandes masas de personas se orientan hoy día por lo que dice el mundo audiovisual, no por la reflexión filosófica, ni por la crítica epistémica.

Frente a la gran riqueza de las imágenes podemos contraponer la enorme pobreza de los comentarios. Las imágenes son baratas y se pueden obtener con gran facilidad, su expansión es asequible y su comprensión se presta a todo tipo de interpretaciones. Esta versatilidad de las

imágenes es su gran debilidad, pero, paradójicamente, también su gran fortaleza. Las imágenes se dejan manipular, tienen muchas perspectivas y, por eso, adquieren significado sólo cuando tienen un pie de foto. ¿Cuál es el título de este cuadro de John Hampton, "Indios escapando de una masacre", o "Indios atacando el fuerte Prexcott"?

La contemplación de las imágenes consume muy poco oxígeno en el cerebro, mientras que la comprensión de un pensamiento de la lógica formal consume mucha energía,



por lo cual es muy fácil acostumbrar a grandes sectores de la población a ser consumidores de imágenes y adormecer su función crítica, ofreciéndoles la información intencionadamente sesgada.

Una de las grandes debilidades de las imágenes es que apenas si permiten un desarrollo posterior de un pensamiento, mientras el pensamiento posibilita un enorme desarrollo de imágenes; por eso, al leer una buena novela, con una gran riqueza de ideas, el lector inteligente genera una enorme cantidad de imágenes que sustentan las ideas y las materializan. Por eso, los lectores afirman que la lectura de la novela les ha provocado una impresión (como se entiende la sensación) mucho más rica que la película.

Conclusión

Es posible que los seres humanos no seamos capaces de pensar sin imágenes, como decía Wundt, o que en ocasiones muy especiales sí pensemos sin la ayuda de imágenes, como afirmaban los de la escuela de Wurzburgo. Pero lo que realmente importa es que actualmente se está dando un sesgo muy significativo hacia la imagen en contra del pensamiento formal. Posiblemente estemos entrando en un mundo en el que, como algunos autistas, no podamos pensar si no es a través de imágenes. Si esto fuera así, evidentemente, estaríamos renunciando a la cultura típicamente europea que viene desde los pensadores griegos del siglo VII antes de Cristo hasta nuestros días, un pensamiento que ha producido grandes revoluciones intelectuales como la de Platón, San Agustín, Descartes, Kant, Husserl, Heidegger y tantos otros pensadores europeos.

El mundo de la imagen tiene gran importancia en nuestros días, pero las imágenes son efímeras, tienen menor consistencia, se dejan manipular con más facilidad y pertenecen a un mundo cambiante y transitorio, aunque su adscripción a un tiempo y un espacio las hace más familiares y pertenecientes a nuestra propia historia.

El cerebro humano ha ido evolucionando a lo largo del tiempo y ha desarrollado nuevos órganos funcionales (Vygostky, 1978) al integrar un desarrollo cada vez mayor tanto del número de neuronas como de sus conexiones dendríticas. Una característica notable del cerebro humano es que puede hacer muchas cosas para las que no fue diseñado, algunas de ellas muy sofisticadas, por ejemplo, la adquisición del lenguaje, la herramienta más poderosa que tiene el ser humano.

Como conclusión podríamos decir que, puesto que el cerebro humano es enormemente flexible, es –utilizando el lenguaje de Simon– un Sistema de Propósito General, o un Solucionador General de Problemas. Si aceptamos esta descripción simplista del cerebro (el cerebro tiene otras muchas funciones), tendríamos que convenir que, para la solución de problemas, es importante utilizar todos los recursos con los que cuenta este maravilloso instrumento: el lenguaje, la visión anticipada de las consecuencias de nuestra conducta, la memoria de trabajo, el razonamiento, etc., sin olvidarnos que, en muchas ocasiones, las imágenes pueden ofrecernos soluciones que serían inalcanzables mediante un razonamiento lógico o matemático; de esto tenemos múltiples ejemplos en la historia de la ciencia.

Bibliografía

ALLISON, T., PUCE, A. & McCARTHY, G. (2002): Social perception from visual cues: role of the STS region. *Trends Cogn. Sci.*, 4, 267-278.

BODDAERT, N. et al. (2004): Superior temporal sulcus anatomical abnormalities in childhood autism: a voxel-based morphometry MRI study. *Neuroimage* 23, 364-369.

COURCHESNE, E. (1991): Neuroanatomic Imaging in Autism, *Pediatrics*. Vol. 87, suppl. 5, pp. 781-790.

CUNNINGHAM, W. A., RAYE, C. L. & JOHNSON, M. K. (2004): Implicit and explicit evaluation: fMRI correlates of valence, emotional intensity, and control in the processing of attitudes. *J. Cogn. Neurosci.* 16, 1717-1729.

ESLINGER, P. J. & DAMASIO, A. R. (1985): Severe disturbance of higher cognition after bilateral frontal lobe ablation: patient EVR. *Neurology* 35, 1731-1741.

FESSLER, D. T. (1999): Toward an understanding of the universality of second order emotions. In A. Hinton (Ed.), *Beyond nature or nurture: Biocultural approaches to the emotions* (pp. 75-116). Cambridge, England: Cambridge University Press.

FODOR, J., (1984): *The language of thought*, Cromwell, New York, 1975 (El lenguaje del pensamiento, Alianza, Madrid).

FRITH, U. (2001): Mind blindness and the brain in autism. *Neuron* 32, 969-979.

GALTON, F. (1883): *Inquiries into Human Faculty and its Development*. Macmillan, London (and Dent, 1951).

GOEL, V., GRAFMAN, J., TAJIK, J., GANA, S. & DANTO, D. (1997): A study of the performance of patients with frontal lobe lesions in a financial planning task. *Brain* 120, 1805-1822.

HAIDT, J. (2001): The emotional dog and its rational tail: a social intuitionist approach to moral judgment. *Psychol. Rev.* 108, 814-834.

KOECHLIN, E., BASSO, G., PIETRINI, P., PANZER, S. & GRAFNAN, J. (1999): The role of the anterior prefrontal cortex in human cognition. *Nature* 399, 148–151.

MILNE, E. & GRAFMAN, J. (2001): Ventromedial prefrontal cortex lesions in humans eliminate implicit gender stereotyping. *J. Neurosci.* 21, RC150.

MINSHEW, N. J. (1996): Brief report: Brain mechanisms in autism: Functional and structural abnormalities. *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 26, 205-209.

OKUDA, J. et al. (2003): Thinking of the future and past: the roles of the frontal pole and the medial temporal lobes. *Neuroimage* 19, 1369-1380.

RAMNANI, N. & OWEN, A. M. (2004). Anterior prefrontal cortex: insights into function from anatomy and neuroimaging. *Nature Rev. Neurosci.* 5, 184-194.

TARDIF, M.; LESSARD, C. y MUKAMURERA, J. (2001): Liminaire: continuités et ruptures dans l'évolution actuelle du métier d'enseignant. Le renouvellement de la profession enseignante: tendances, enjeux et défis des années 2000, Volume XXIX, No 1.

TEMPLE GRANDIN (1995): Thinking in Pictures: and Other Reports from My Life with Autism, Vintage Books (NY).

VYGOTSKY, L. S. (1978): Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

La muerte invisible

JAIME GORDO SÁNCHEZ

Universidad de Huelva

The invisible death

Abstract

A TV program entitled *TV Cemetery*, in which pictures recorded by the viewers themselves are broadcast, invites reflection on certain aspects of discontentment in civilization as seen today. In the core of our reflection, two notions stand out: death banalization and denial of impossibility of seeing the invisible.

Key words: Death, Real Order, Look, Perversion, Discontentment in civilization

Resumen

El encuentro con un programa de TV, *Cementerio TV*, en el que se emiten las imágenes grabadas en cementerios por los propios espectadores, nos permite pensar sobre algunos aspectos del Malestar en la cultura hoy en día. En el centro de nuestra reflexión la banalización de la muerte y la renegación de la imposibilidad misma de ver lo invisible. Un límite se intenta aquí eludir, el límite de lo Real.

Palabras clave: Muerte, Real, Mirada, Perversión, Malestar en la cultura

En este trabajo pretendo dar cuenta, desde una perspectiva exclusivamente psicoanalítica, de una serie de cuestiones relacionadas con la presencia masiva de la imagen en el mundo actual y de su relación con nuestra vivencia de la muerte. Será este punto de partida una excusa para abordar algunas cuestiones de eso que se ha dado en llamar subjetividad de la época. Mi reflexión tiene su origen en un programa de televisión visto en una noche de insomnio, cuando di de forma fortuita con un canal temático en el que una cámara se deslizaba por un cementerio en absoluto silencio y de forma algo borrosa, monótona e inquietante a lo largo de una sucesión de nichos. Abajo, al pie de pantalla, una nota decía: *Cementerio TV, enséñanos tu cementerio*.

Se trata de un programa en el que los televidentes graban con sus cámaras imágenes de sus cementerios y éstas se proyectan sin ningún



comentario, sin música ni sonido. El efecto es por un lado turbador y al mismo tiempo aburrido por lo monótono y repetitivo.

Dos aspectos llaman la atención y son, pienso, extrapolables a muchos otros ámbitos: la extraña necesidad de sacarlo todo a la luz, de llevar hasta el último, oculto e inaccesible rincón el ojo que todo lo mira, que todo lo puede ver y, por otro lado, la tendencia a banalizar lo Real de la muerte. Desde la sensación de desasosiego que me dejó la visión de este programa pasé a plantearme una serie de cuestiones: ¿Qué se espera aquí ver o dejar de ver?, ¿Qué límite se está intentando franquear?, ¿Qué corrimiento sobre este límite permite que la cámara penetre, busque y sobre todo crea encontrar en todos y cada uno de los recovecos de lo prohibido o de lo invisible? Parecería que el verdadero propósito del programa es hacer que la cámara se pasee por un lugar que es en principio, inaccesible, no apto para la mirada lúdica y entretenida. Un lugar, en definitiva, prohibido.

Es interesante comprobar cómo, coincidiendo con el cambio de siglo, se ha despertado en el mundo psicoanalítico un inusitado interés por interrogar desde y con el psicoanálisis los particulares malestares de la cultura actual y de la subjetividad de esta época. Las líneas fundamentales de estos análisis son el desfallecimiento de la figura paterna, las nuevas formas de estructura familiar y vínculos sociales, la presencia masiva del discurso cientificista-capitalista, el cambio profundo en las formas de goce y, acompañando este proceso, la preeminencia de la imagen en detrimento de la palabra. Del conjunto de estos análisis parece desprenderse algo así como una visión pesimista de la esencia o de la subjetividad de esta época. Más allá de la queja, tan necesaria como inevitable, dado que el malestar en ningún caso es coyuntural, parece difícil sustraerse a la idea de que algo profundo de lo humano se encuentra en un vertiginoso y acelerado período de cambio y puede afirmarse que, pese a este interés del psicoanálisis, una de las particularidades de este proceso de transformación es la escasa reflexión que ha despertado en el terreno político y del pensamiento, en ningún caso comparable a las dimensiones de este proceso1.

Desde luego, ha sido siempre una labor añadida al trabajo analítico el intentar desentrañar lo que se mueve entre lo individual y lo colectivo en cada momento histórico concreto.

Es esta una vertiente central del pensamiento de Freud que aparece como interrogación por el malestar en la cultura que se convierte para Lacan²(2) en un imperativo de la práctica psicoanalítica.

1 Habría que plantearse si lo esencial de los cambios radicales no es su invisibilidad, dado que afectan de lleno a la mirada que los analiza y describe.

Recordando en sus memorias el proceso de incubación del nazismo y su invisibilidad en ese momento, Stefan Zweig (en (1); ver BIBLIOGRAFÍA final) afirmaba: "Obedeciendo a una ley irrevocable la historia niega a los contemporáneos la posibilidad de conocer en sus inicios los grandes movimientos que determinan su época".

2 Que renuncie a la práctica del análisis quien no pueda unir en su horizonte la subjetividad de su época. Pues ¿cómo podría hacer de su ser el eje de tantas vidas aquel que no supiese nada de la dialéctica que lo lanza con esas vidas en un universo simbólico?

Señalaba Freud al comienzo de *Psicología de las masas y análisis del Yo* (3), lo artificial de una oposición entre la vida psíquica individual y la psicología colectiva. Hemos de suponer –por el contrario–, que la organización de la vida colectiva configura la estructura psíquica de cada sujeto, que algo del orden simbólico que se sostiene en un momento histórico organiza las prohibiciones, las relaciones entre los miembros de una sociedad.

La primera de las señales a atender tiene que ver con los cambios producidos en la estructura familiar y en el lugar de la figura paterna. Ya Lacan(4) señalaba en 1938 la caída de la imago paterna, su importancia para entender la emergencia del psicoanálisis y lo irreversible de este proceso, sugiriendo incluso su relación con fenómenos sociales como el nazismo, interpretables como una reaparición momentánea por vía del exceso que acompañaba este declive³.

3 En ese sentido, una de las vías de análisis de la subjetividad de esta época debería ser, sin duda, el de las nuevas formas de totalitarismo.

Lo que desde hace tiempo parece venir observándose hasta convertirse en un lugar común es la debilitación de la figura paterna y la deslegitimación del lugar de la autoridad. Sin duda, este trastocamiento tiene consecuencias en el orden familiar, pero también en lo referente a aquello que se transmite entre generaciones y a los lugares que ocupa el saber. Cada vez más, el saber a transmitir es un saber tecnológico y acéfalo no vehiculizado por maestros, no sustentado en la autoridad sino en la eficacia. Los que trabajamos en el ámbito de la docencia universitaria podemos dar cuenta de las distintas formas en que se presenta este fenómeno en la Universidad, donde queda evacuado cada vez más toda forma de pensamiento, de reflexión, de transmisión de algo más que descarnados, transparentes, pragmáticos conocimientos. Tarea esta en la que la figura del profesor está por completo desdibujada.

Este vertiginoso proceso de cambio está presente también en el ámbito familiar. En efecto, se viene produciendo un acelerado proceso de transformación de la familia tal y como la hemos entendido hasta ahora. Es seguro que estos nuevos avatares de la familia vendrán a incidir en nuestra práctica como psicoanalistas, que el psicoanálisis, que en parte surgió como consecuencia de un proceso de cambio de la constelación familiar, se verá influido y concernido en sus fundamentos con los vertiginosos cambios de la familia actual.

Habría que interrogarse, en efecto, por cómo inciden estos cambios y la consecuente nueva economía psíquica en el propio psicoanálisis, porque acompañando este proceso aparece también la evidencia de cierta crisis del psicoanálisis mismo que es atacado desde diversidad de flancos y que se enfrenta actualmente a nuevas dificultades. Deberíamos preguntarnos

en ese sentido por cómo influyen los cambios actuales, no sólo en la creación de nuevas patologías, sino en las circunstancias que permiten y sustentan la transferencia.

Es evidente que en el contexto de nuestra sociedad de mercado los pacientes se presentan cada vez más ante el análisis como ante una medicación. Se busca el encuentro de la receta mágica y completadora, de consignas que de algún modo y precariamente les sostengan. Desde luego es difícil pensar este pedido en términos de demanda psicoanalítica y es pertinente interrogarse hasta qué punto esta situación pone al psicoanálisis ante nuevas dificultades, dado que se diluye en cierto modo la coyuntura de constitución de un saber supuesto en el Otro que sostiene la transferencia y la esperanza en el hecho de hablar...

Está, por el contrario, el terreno abonado para los libros de autoayuda que proponen la existencia de un sujeto autoengendrado y que considera su experiencia vital en términos de gestión empresarial; que dan consignas universales a las que amarrarse de modo precario y unificador, dejando de lado todo lo particular. Así como para la búsqueda de la completud narcisista en el deporte, la cirugía estética, etc. Cada vez más nos encontramos con un sujeto débilmente sostenido, cambiante, que se aferra también con frecuencia a una insustancial psicopatología mediática, una nomenclatura que lo coagula en el lugar de víctima indefensa y pasiva con términos como bulling, autoestima, estrés postvacacional, etc, producto de factores supuestamente genéticos o sociales, o bien se dispone a la búsqueda compulsiva y hedonista de placer.

El vaciamiento del lugar paterno y los cambios en la familia van de la mano, también, de la sustitución del fundamento mítico-religioso por el técnico-científico. Desde luego, un elemento central en el cambio en el universo simbólico que venimos señalando tiene que ver con el lugar que la ciencia ha llegado a ocupar como sustituto de la religión⁴.

Por un lado, la ciencia, que incide, domina y maneja la realidad, ha diluido o modificado la posibilidad de existencia de lugares míticos y al mismo tiempo, parece crear el efecto de hacer desaparecer la existencia de lo Real como imposible, lo cual es congruente con la propuesta del modelo económico actual basado en la promesa del encuentro inmediato y definitivo de todos los objetos de deseo⁵. Pero habría que señalar que, precisamente esta creencia de acceso directo al objeto produce desorientación y abulia que se presenta bajo el término polivalente de depresión. Algo de la singularidad del deseo del sujeto queda desdibujado e incluso paralizado en este proceso.

- 4 En ese sentido, Lebrun (5) llega a considerar que el advenimiento del discurso de la ciencia subvirtió la posibilidad del ejercicio de la función paterna.
- 5 Como afirma Melman (6), estamos frente a una mutación que nos hace pasar de una economía psíquica organizada por la represión a una economía organizada por la exhibición del goce.

Por otro lado, ¿no es cierto que desde el universo simbólico-científico producido a nivel social parecen generarse los elementos constitutivos de la vivencia subjetiva de nuestro sujeto actual? ¿Nos sorprenderá, pues, que la presencia de los objetos de la tecnociencias tengan un papel estelar en esta configuración?, ¿Cómo pensar la existencia masiva de prótesis⁶ técnicas?, ¿Cómo incide en ese sujeto, por ejemplo, la relación continua con objetos masivamente ofrecidos para usar y tirar que parecen configurar una realidad incesantemente fluctuante, atravesada por una vertiginosa tendencia al cambio? ¿Cómo entender la relación de este sujeto con el mundo de imágenes que masivamente consume y a un tiempo le configuran? ¿No es la sucesión de imágenes de los programas de zapping algo más que una metáfora de esta necesidad del sujeto actual de estar en continuo cambio de su objeto de interés; de esta dificultad para permanecer en la continuidad de un relato, de una historia?

Los programas de zapping mezclan en una especie de batido superconcentrado las imágenes más destacadas de la programación de los distintos canales de televisión. Se produce en ellos una suerte de difuminación de los límites que estructuran sus elementos constitutivos, una ruptura de la continuidad de las imágenes, de las temáticas: lo dramático se mezcla con lo cómico en una especie de fluido del que sólo la intensidad se presenta como el criterio de selección. Intensidad que, por lo demás, debe aumentar cada vez para mantener sus efectos. Sólo lo impactante es importante y puede ser recogido, sólo la intensidad más que la trama es el criterio de selección.

Y, ¿no es cierto que algo nos dice este ejemplo de ese sujeto des-sujetado, desamarrado de su historia y su deseo al que cada vez más escuchamos?, de ese sujeto sometido a una estimulación incesante pero al tiempo profundamente fragilizado en su ubicación en el mundo. Un sujeto que parece habitar una realidad magmática, confusa, que genera una vivencia de angustia descentrada. Angustia derivada del hecho de cierta disolución del elemento organizador.

El impacto tecnológico ha incidido, sin duda, también en las coordenadas espaciotemporales que sostienen y organizan nuestro mundo. Desde luego que, con relación a la vivencia espacial, el vertiginoso y acelerado cambio nos permite soslayar lo que hasta hace no mucho, era insalvable con la comunicación inmediata y con la presencia del ojo de Internet en todos los lugares del mundo; pero, ¿no es cierto también que con relación a la vivencia temporal se ha producido algo así como una dilatación del presente que parece convertirse en eterno? Efectivamente, la revolución tecnológica ha producido una especie de estancamiento del

6 Es esta una cuestión señalada por Freud en El malestar en la cultura. (7):"El hombre se ha convertido en una suerte de dios-prótesis, por así decir, verdaderamente grandioso cuando se coloca todos sus órganos auxiliares; pero estos no se han integrado con él, y en ocasiones le dan todavía mucho trabajo...Épocas futuras traerán consigo nuevos progresos, acaso de magnitud inimaginable, en este campo de la cultura, y no harán sino aumentar la semejanza con un dios. Ahora bien, en interés de nuestra indagación no debemos olvidar que el ser humano de nuestros días no se siente feliz en su semejanza con un dios".

presente, un cambio de la percepción temporal, la ilusión de un avance imparable que también debilita el límite que organiza la estructura temporal de nuestro mundo. Este cambio parece situarnos en un presente dilatado donde lo antiguo parece no permanecer. Pero, dilatar el presente aboliendo la historia, ¿no es acaso sostener la ilusión de sustraerse a la presencia de la muerte?

En efecto, en el momento actual ese límite debilitado incumbe sobre todo a nuestra relación con la muerte: la muerte es en nuestro contexto histórico un hecho claramente excluido, olvidado, convertido en mero accidente.

Volviendo al principio, ¿qué es lo inquietante del programa Cementerio TV?, para empezar la presencia masiva de la pulsión de ver, de esa voracidad escópica sobre la que habría que preguntarse si con el propósito de hacerlo todo visible no velará lo fundamental, lo imposible. Se podría afirmar que la visita al mundo de los muertos de esta cámara genera el espacio irreal o de falsa realidad de un parque temático y que se sostiene en la más feroz banalización de la muerte y lo sagrado que no queda excluido a la mirada lúdica. Pero, convirtiendo el cementerio en un espectáculo, ¿no se elude o evita el verdadero horror de la muerte que es la falta de imágenes? Sí, sabemos que detrás de las lápidas que se ofrecen como espectáculo está el horror de los cuerpos, pero también sabemos que por mucho que la cámara profundizase⁷ tampoco la muerte estaría en la imagen de los cuerpos, porque cualquier imagen no hace sino velar el horror que es la falta de imágenes. Es a ese punto inaccesible, impensable e intransmisible de lo Real de la muerte al que se refiere Freud cuando afirma que en el fondo, ninguno de nosotros cree en su propia muerte porque ésta es irrepresentable, como es también impensable el enigma del nacimiento y del origen⁸ más allá de relatos míticos. Pero, ¿no sé esta produciendo en la actualidad un cambio profundo en torno a la vivencia de accesibilidad a estos lugares imposibles? La cuestión es, en mi opinión, saber si es posible la producción de cambios en este Real y si esto traería o no como consecuencia la aparición de un sujeto nuevo.

Se unen aquí la trivialización de lo sagrado y la necesidad de exhibir, de someter todo a la presencia de la cámara que puede acceder a todos los lugares y a la que ningún lugar le está vedado. Esta presencia masiva de lo escópico se muestra en nuestra pantalla del ordenador, en las webcams, en los reality show, en la pornografía; las cámaras que penetran y observan, ven lo enigmático y en principio inaccesible del cuerpo.

7 Un límite que no ha quedado excluido de otros "experimentos televisivos": programas que proponen la transmisión en directo de una autopsia o la instalación de cámaras que muestren en directo el proceso de descomposición de un cadáver. Vicente Verdú (8).

8 A este límite apuntan en Freud los conceptos de "Escena originaria" y del "Ombligo del sueño". En la escena originaria el sujeto no puede concebir su propio origen. En el "Ombligo del sueño" se superponen varios niveles de lo originario y sobre todo está presente el deseo de Freud orientado hacia esa cuestión, tan evidente en el sueño de La inyección puesta a Irma.

¿No es aparentemente perverso el hecho de que nada está prohibido ni es imposible para este ideal de transparencia? Es necesario ver el interior y el interior del interior, pretendiendo subvertir las condiciones del hecho de mirar mismo, porque: ¿por mucho que se vea, puede dejar de haber interior, oculto, espacio invisible? ¿No hay siempre en el hecho de mirar un Real imposible de ser visto?

Esa gran mirada es hoy en día una suerte de juez imparcial ante la que todo puede, de forma sádica, ser puesto al descubierto, desvelado. Se niega la imposibilidad misma de ver lo imposible y así, mientras todo se puede mirar, mientras la cámara entra y rompe barreras, todo parece ir quedando al mismo nivel, la cámara va puliendo la intensidad de los vértices de lo diferente y se produce un proceso de homogeneización que parece ir en la dirección de eso que llamamos globalización. Proceso de homogeneización que afecta a ámbitos tan diferentes como el tipo de especies vegetales que se usan en la agricultura o en las lenguas que hablan los pueblos.

Este gran ojo que todo lo ve, configura un mundo simbólico cada vez más homogéneo y en el que aparentemente no existe lo oculto, lo sagrado. Un límite parece ser aquí desplazado o desfigurado con el rechazo de lo imposible que afecta a lo Real de la muerte y del origen, a la imposibilidad de verlo todo, de encontrar el objeto pleno del deseo, de gozar indefinidamente. Podríamos hablar de un discurso social que tiende hacia la perversión⁹ y que impone al individuo la obligación de gozar o de lo contrario sentirse culpable de no gozar lo suficiente. Y paradójicamente, como afirma Zizek (9), es el discurso psicoanalítico el único que propone la máxima: "gozar no es obligatorio, te está permitido no gozar".

Dice Lacan (10) que ninguna práctica como el psicoanálisis está orientada hacia lo que en la experiencia es el hueso de lo Real. Es con el límite que apunta a lo Real de la muerte y del origen, con el que se confronta la experiencia analítica y al que tiende el deseo del analista¹⁰. En el final del análisis se trataría de abordar este Real que va más allá de la represión y del orden del lenguaje y que es la relación de un sujeto con su propia muerte. Así, está presente en la práctica del psicoanálisis y en el deseo que la anima la pregunta por un límite. Pero, en todo caso, no sería el propósito suturar o evitar la confrontación con ese límite, sino, transitar todas las formas de imposibilidad de atravesarlo y tal vez, al final, como afirma Lacan (Lacan, op.,p. 8) poner al sujeto frente a la realidad de la condición humana, donde se trataría de abordar ese punto más allá de la angustia, punto final de desamparo que es la relación de un sujeto con su propia muerte.

9 Esta es la opinión de Melman (op. cit., p. 5) para quien la gran filosofía moral de nuestros días es que cada ser humano debería encontrar en su entorno algo con que satisfacerlo plenamente. Así, mientras que para el neurótico, todo objeto se presenta sobre un fondo de ausencia, es lo que los psicoanalistas llaman la castración, para el perverso, el acento está puesto exclusivamente sobre la captura de ese objeto. De este modo, la promoción moderna del confort, alentada por la ciencia y potenciada por la economía de mercado, es una defensa contra el deseo, porque es él quien perturba y quien crea el mayor desasosiego. El confort es partidario de la sedación, de la inmovilidad.

10 Lacan (11): "La función del analista es mantenerse en una relación fundamental con la muerte".



Bibliografía.

- (1) ZWEIG, Stefan: El mundo de ayer. El acantilado (2001) p. 415.
- (2) LACAN, J (1953): Función y campo de la palabra y el lenguaje en psicoanálisis. Siglo XXI Editores (1990) p. 309.
- (3) FREUD, S (1921): *Psicología de las masas y análisis del yo, Obras completas* XVIII Amorrortu Editores, (1992) p. 67.
 - (4) LACAN, J (1938): La familia. Editorial Argonauta (2003) p. 92.
- (5) LEBRUN, J.P (1997): *Un mundo sin límite*. Ediciones del Serbal (2003) p. 47.
- (6) MELMAN, C (2002): El hombre sin gravedad. UNR Editora. (2005) p. 211.
- (7) FREUD, S (1930): *El malestar en la cultura. Obras completas* XXI Amorrortu Editores, (1992) p. 90.
 - (8) VERDÚ, V (2003): El estilo del mundo. Anagrama, p. 230.
 - (9) ZIZEK, S (2003): Clarín, cultura.
- (10) LACAN, J (1964): *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Seminario Libro II. Paidos (1992) p. 61.
- (11) LACAN, J (1959-60): La ética del psicoanálisis. Seminario Libro 7. Paidos (1988) p. 351.
 - (12) LEVY, R (1998): Un deseo contrariado. Ediciones Kliné, p. 299.

Reseñas



El Buscón como sociodrama, de Edmond Cros

JOSÉ LUIS LÓPEZ CALLE Trama y Fondo

Cuando uno se acerca a un libro como *El Buscón como sociodrama* de Edmond Cros¹, además de tener reciente la lectura del Buscón, conviene:

-Bien conocer Segovia y su historia entre los siglos XII al XVII, tener muy presente qué relaciones se daban entre los grupos que componían una sociedad que podría ser el paradigma de lo que fue Castilla y devino en España, y además ser un experto en semiótica, lingüística, literatura, historia, sociología y alguna disciplina más, y reflexionar sobre todo ello con el autor a la par que se lee.

 O bien leer el libro y aprender de Cros sobre mucho de lo enumerado antes.

El resultado es ligeramente distinto. Comprenderán pues que adelantar algo de sus 317 páginas, siempre será poco. Esta reseña, sin medias tintas, quiere ser un empujón –más que una invitación– a leer el libro de Cros.

De entrada diré que se trata de un libro denso, muy denso, nada extraño en un autor que destila en cada frase multitud de textos cruzados, analizados, que vienen y van, a modo de intertextualidad amable e ineludible. Y si eso sucede en cada frase, no hablemos de cada párrafo o página.

Edmond Cros se acerca al *Buscón* de Quevedo desde tres vertientes; la semiótica, la histórica, y la sociológica. De su cruce resulta un interesante compendio de saber, de un entender una sociedad concreta en un momento histórico particular.

La cita que reproducimos a continuación es extensa, y merece la pena leerla porque abre un paréntesis y también porque es el mejor resumen del libro que se me ocurre. En la página 43, sólo 12 páginas tras empezar el capítulo primero, leemos que:

"... la instancia narradora denuncia como chivo expiatorio al converso de judío, sugiere su expulsión social y su muerte

1 Editorial Universidad de Granada, 2006.

ritual. Esta superposición de un rito más bien de exorcismo (...) y de un rito esencialmente redentor como la Pasión de Cristo en una práctica ideológica como el auto de fe, puede aclarar ciertos aspectos de las prácticas de la Inquisición (...). Creemos poder percibir (...) la coincidencia de los dos referentes de la palabra "judío"; el primero alude al carácter judío de un Cristo redentor que, aunque asume todos los pecados del mundo, sigue distanciado de ellos; el segundo, al converso renegado que, en sí mismo y de por sí, encarna el Mal y a quien, como tal, se debe exorcizar. (...). En el converso, la Inquisición exorciza la naturaleza judía de Cristo.

Esta misma difracción opera en todo el Buscón (...). El narrador converso parodia a Cristo en cuanto su misma persona es una viva parodia del Redentor."

Y en la pág. 258 se cierra el paréntesis;

"Por tanto el suplicio de las víctimas de la Inquisición desempeñaría la misma función social (...) que la Pasión de Cristo (...).

(...) Consta, por tanto, que de una misma práctica emergen dos discursos, de los cuales uno es de tipo revolucionario mientras que el segundo es de tipo represivo".

Tras una aseveración con tanto peso, sigue la Conclusión. De todas formas ya es bastante concluyente el que nada más comenzar se inicie un paréntesis, cerrado justo antes del cierre, y precisamente para poder concluir, justificando el uso de las herramientas de la semiótica para acercarse a una realidad social y política "producto de la interferencia de lo transhistórico y transcultural (...) con la interdiscursividad".

Así, el libro es el contenido de ese paréntesis, el análisis del *Buscón* con todas esas herramientas.

Podríamos decir que, para Cros, el texto de Quevedo resulta un fingimiento

de un fingimiento², un texto casi kitsch, en una sociedad casi kitsch, una España –su modelo sería su referente, Castilla– en la que, a pesar de haber pasado cien años desde la expulsión de los judíos, la fractura social que ésta operó marca notablemente desde los acontecimientos sociales hasta la propia creación intelectual.

Si no he entendido mal a Cros, al decir que el texto del maestro es una parodia parodiada, esta doble parodia debe tratarse de una estratagema para plasmar ese discurso revolucionario salvando –esquivando – el discurso represivo al que toda publicación debía someterse antes de salir a la luz, esto es, la censura de la Inquisición (ver páginas 43 a 48).

Y no podemos dejar de sorprendernos por el hecho de que sean sendos hispanistas franceses³ los que, en poco menos de un año, saquen a la luz este metadiscurso por el que nuestros clásicos escriben casi⁴ en clave y que ambos lleguen a la siguiente conclusión; que las obras maestras de los maestros del Siglo de Oro encubren un discurso socio-político esquivando a la Inquisición.

En medio de ese paréntesis, Cros despliega gran parte de sus saberes. El que más llama la atención es cómo usa las sábanas de analogías que encuentra –y subráyese esto porque sólo es fácil de ver tras pasar por la agudeza de Cros– entre el Buscón y los discursos del carnaval físico que acontecen en la Segovia coetánea a Quevedo, y cómo aplica los textos de Bakhtine al respecto, pero también de Spitzer –del que cita que "Quevedo parece haber captado el carácter ilusorio de la lengua que no hace nada más que generar apariencias" (p. 68).

El eje conceptual máscara-desenmascaramiento conlleva al hecho de que "El

- 2 "En realidad el Buscón es una parábola de la imitación parodiada" (p. 174) o "(...) reivindicando orígenes y raíces culturales que (...) se les reprocha querer ocultar." (p. 202).
- 3 Véase *El Persiles decodificado* de Michael NER-LICH, Hiperión, 2005.
- 4 Entiéndase el casi al amparo del discurso crossiano de la página 264, último párrafo de la Conclusión; "Como producto de un circuito de comunicación, el texto auténtico no se puede reducir al texto impreso."

discurso engaña en la medida en que los personajes lo han usurpado" (p. 79).

Es notable, en este contexto, que un semiólogo dedique un apartado entero al "Vacío del significado y la marca negativa del signo" (p. 84 a 100), con la valentía explícita de interrogarse por "¿Cómo coincide el estatuto del signo con un trazado ideológico?" (p. 86) e incluso de definir "sistema semiológico" como "un mensaje juntamente codificado y descodificado, lo cual nos permite estudiar las relaciones que existen entre el objeto y su representación" (p. 88) teniendo como premisa el juego de parodias escenificado entre el Buscón y el Carnaval.

No extraña pues que "La Escritura comenta y permite comentar el Mundo" (p. 90) y viceversa, pasaje que, junto a la cita de Spitzer, induce a concebir el lenguaje como un espejo en el que objeto y signo son interdependientes.

En este capítulo en particular Edmond pasea al lector por un paisaje en el que las citas y textos traídos a colación embellecen el acercamiento al lego en semiótica; baste traer al caso las citas que hace del Quijote, Foucault y cómo –¿sin querer –pues no lo menciona–? – remite al espejo deformante valleinclanesco haciendo de Quevedo un precursor del esperpento.

De hecho en la página 95 –y alrededores– encontramos un verdadero análisis de la quiebra entre el mundo en dos puntos de vista, en el que las palabras son o parecen, conforman o deforman. Como punto central del paréntesis al que aludíamos antes, estaría muy bien ponerlo en relación. Pero eso ya lo hace Cros.

El Capítulo Tercero lo dedica a la arquitectura narrativa y quizá sea en este

apartado donde es especialmente útil tener frescas las teorías narrativas propuestas por González Requena⁵ y que imbrican a Propp y a Freud, pero sobre todo en el particular sobre el funcionamiento de la identificación del lector del texto con el/los personaje/s del mismo. En este capítulo, encuentran su anclaje la falla entre el ser y el parecer, y su relación con el merecer; "(...) se trata esencialmente de un problema de reconocimiento y de admisión por y en un grupo social determinado." (p.131).

A colación de este asunto, transcribo los apuntes que tomé al natural, a la altura de la página 132; "Interesante asunto este del conocer y el reconocer (¿núcleo temático?). Está íntimamente relacionado con el ser y el parecer, el carnaval, y con la obligación de ser "por decreto" lo que uno no es, teniendo así que aparentar ser cristiano, es decir, aparentar que se cree que con creer en Cristo Redentor es suficiente, de donde la parodia parodiada y el doble fingimiento".

Parafraseándole, Cros apunta en la buena dirección cuando nota que Coronel, famoso linaje de conversos, es el único que no se preocupa por la ascendencia –poco limpia– de Pablos, o que precisamente empatiza con él por ese motivo.

La Segunda Parte del libro se lee rápido, porque el título "Génesis histórica y antropológica de las estructuras textuales" le viene al pelo. Por no detenerme –y deje pronto el lector esta reseña y empiece pronto la (re)lectura del Buscón y del análisis de Cros– diré que las implicaciones políticas son inevitables, y tomemos como ejemplo la nota al pie nº 36 de la página 172, que transcribo; "Este juego imaginativo es la realización textual de las contradicciones históricas entre la estructura económica y la superestructura jurídico-política."

5 Véase la Segunda Parte del libro Clásico, manierista, postclásico, J. GONZÁLEZ REQUENA, Castilla Ediciones, 2006

Insisto en que la lectura es mucho más divertida, sobre todo si a uno le gusta la historia y –atención– la teoría de la representación, porque Edmond Cros permite al lector regocijarse con el análisis que hace de las representaciones de las procesiones de carnaval, de los autos de fe y de los fastos de bienvenida al rey, poniéndolos en relación entre sí pero también con la obra de Quevedo y por ende, cerrando el paréntesis, con la historia socio-político-económica de la Castilla de los Siglos XIV al XVII.

El libro, más que un estudio exhaustivo sobre la obra picaresca de Quevedo—que lo es—, podría ser una introducción para el interesado por la literatura y el arte españoles de la época, de la sociedad y la historia, porque quien llegue al final del libro sentirá la necesidad de saber qué más obras iban en esa dirección. Ya hemos anotado que una buena manera de seguir es con *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, de Cervantes, y el análisis de Nerlich.

Y lo mejor de todo es que, como todo buen libro, *El Buscón como sociodrama* es un libro que no termina en sí mismo, sino que abre muchas más interrogantes que las que cierra. Y uno se pregunta tantos porqués que el apuntar alguno no deja de ser una pedantería.

Cros marca una coda a la que habría que volver en cada subanálisis y a la que remitirá cada por qué que el lector se termine haciendo, al decir, citando a Henry Méchoulan, que "los hebreos son el eje de referencia de la historia religiosa y contemporánea de España (...)." (p. 209). Además de tener razón, más de la mitad del libro tiene expresamente a los judíos o los conversos como centro del discurso. Es lógico que el paréntesis contenga la explicación de lo que lo introduce y lo cierra.

Y así terminemos con el cierre de Cros del paréntesis, y con él, del análisis -propiamente dicho- del Buscón y lo que encierra;

"Por tanto el suplicio de las víctimas de la Inquisición desempeñaría la misma función social (...) que la Pasión de Cristo (...).

(...) En la textura de las tradiciones populares españolas hemos reconstruido un texto transhistórico (...), pero por este se infiltra otro discurso que transcribe un contexto sociohistórico que contamina, invierte y pervierte el significado y el alcance del rito original.

Consta, por tanto, que de una misma práctica emergen dos discursos, de los cuales uno es de tipo revolucionario mientras que el segundo es de tipo represivo".





AMPARO GARRIDO: LO QUE NO SE PUEDE DECIR

¿Cómo empezar a escribir? ¿O cómo empezar a hablar, que, en estas circunstancias, es lo mismo? ¿Qué sentido tendrán estas líneas cuando intentamos hablar de aquello que no se puede decir? Ahí radica el mayor misterio: el hecho de que no podamos ponerle palabras no significa que eso no esté presente, y que su presencia sea tan dolorosa. El gorila no puede decir nada, nosotros tampoco -nos hemos quedado mudos-... pero la imagen habla. Habla y nos convoca a penetrar en su enigma.

Un enigma, sí. Porque al final, en el borde mismo de lo visible, nos hacemos conscientes de que nuestra más elevada facultad -esa que, según los expertos, precisamente, nos diferencia de los animales- se revela en su más desamparada impotencia. Somos humanos *gracias* y *a pesar* del lenguaje. Estamos destinados a hablar y fracasar siempre allí donde las palabras desfallecen. Porque la palabra hace innecesaria la cosa, la suplanta, la sustituye, y con su ausencia, la cosa se lleva consigo algo de nuestra propia realidad, nos espiritualiza, sí, pero al precio de desmaterializarnos, de descorporeizarnos... ¿Qué es, pues, devenir, hacerse humano? ¿Ganar? ¿Perder? La mirada del simio -aquél que aún está por devenir- nos vincula sin escapatoria a este interrogante cuyo apremio a veces resulta insoportable.

Algo en la mirada del gorila nos fascina, no podemos evitar su poder de atracción. ¿Qué suscita en nosotros esa mirada? Tal vez nos permite recuperar algo de lo animal que nos habita y que nos pone en contacto con el flujo infinito de la vida. Pero acaso también en esa mirada proyectamos una nostalgia y un recóndito anhelo: que ese monte de músculos, que ese amasijo de instintos primitivos, que ese rostro que tan humano nos parece, siempre parece estar a punto de empezar a hablar...

Y ciertamente, en esas fotografías que dan testimonio de la mirada del gorila, se transmite esa *inminencia/inmanencia* de lo humano a punto de emerger. Y es en esa inminencia donde se juega el espacio de la mirada, que queda cautivada en la doble imposibilidad: mientras el animal evoluciona hacia nosotros -sin poder nunca llegar a advenir-, nosotros nos desfondamos en el animal -desterrados para siempre de la vida que en él fluye de forma absoluta. Si para Barthes, la fotografía era aquello de lo que siempre se sentía excluido, en el trabajo de Amparo Garrido esta arriesgada, desmesurada afirmación toma todo su cuerpo en torno a la falta que nos desgarra y a la vez nos hace humanos.

Vueltos siempre hacia la creación no vemos sobre ella sino el espejismo de lo libre, oscurecido por nosotros. O que un animal, mudo, levanta los ojos y nos atraviesa. A esto llamamos destino: estar enfrente Y nada más, siempre enfrente.

Así dice Rilke en su *Octava Elegía a Duino*. Con estas palabras resonando en nuestros oídos, en recogido silencio, es como mejor podemos entregarnos al arte de la contemplación y al milagro doloroso de la vida.

Jorge Camón Pascual

NÚMEROS ANTERIORES

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) o a través del Boletín de Suscripción.















- Cine y manierismo: M. Canga: Esquema de La dolce vita. B. Casanova: Con la muerte en los talones: el sabor del tiempo. P. Poyato Sánchez: El tren: escenografía y metáfora en Deseos humanos, de Lang. J. González Requena: La Mujer, los Pájaros y las Palabras. L. Martín Arias: Consideraciones en torno al fantasma. V. García Escrivá: El interrogante de Ulises. S. Torres: Dolor o Tedio. L. Torres: Alfred Hitchcock. A. Ortiz de Zárate: El oscuro legado de la culpa. J. L. Castrillón: Amaneceres ensangrentados.
- Cine y vanguardias: F. Vela: Desde la ribera oscura (para una estética del cine). R. Gubern: Crisis de identidades. J. González Requena: La Edad de Oro. P. Pedraza: La amante mecánica (Vanguardia y máquina). B. Siles: Maya Deren: La levedad del laberinto circular. I. Martín Jiménez: La simbólica del padre en S. Manuel Bueno, mártir. M. Canga: Helmut Newton. Fotografía y erotismo. A. Ortiz de Zárate: Inteligencia Artificial. L. Moreno: Canciones y juegos para decir te quiero. L. Torres: Yi-Yi.
- La Representación y el Horror: J. González Requena: 11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad. G. Imbert: Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno. L. Martín Arias: Tauromaquia, o cómo plantarle cara al Horror. M. Canga: La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade. S. Torres: La Guerra, esa violencia ¿ajena? B. Casanova: Jumanji. El grado cero de la aventura. J. Díaz-Cuesta: El hombre frente al terror en Duel de Steven Spielberg. L. Torres: El ave sin red. A. Ortiz de Zárate: Imágenes con Halo. L. Moreno: Mulholland Drive, de David Lynch. M. Sanz: Del amor y la Muerte. Grabados.
- Arte y psicosis: J. González Requena: El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto. A. Ortiz de Zárate: Van Gogh, el sembrador de sueños. P. García Castillejo: Nijinsky: la fragilidad de un genio. S. Parrabera: Música y Psicoanálisis: Rachmaninoff. B. Casanova: Lo Siniestro en Los elixires del diablo de E.T.A. Hoffmann. M. Sanz: El jardín del paraíso, de Hans Christian Andersen. O. Martín Díaz: Goya. Pinturas negras. J. Bermejo y P. Couderchon: Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros".
- Teatro, cine y psicosis: M. Canga: Lectura de Macbeth. R. Hernández Garrido: Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis. L. Moreno Cardenal: Las representaciones de "Mr. Replay". E. Parrondo Coppel: André Bazin: ¿un teórico del horror? J. Abreu González: La Enunciación y el Horror: la cámara en el cine posclásico. B. Z. Moya: Blue Velvet, o el ansia como eje de un título. A. Berenstein: Introducción a una teoría de las pulsiones. J. González Requena: Teoría de la verdad. G. Kozameh Bianco: El cine y el espectador que "mira". A. Garrido: Ventanas, Papeles y el Hombre del Saco.
- El Bien: C. Castrodeza: Una historia natural del Bien. J. Moya Santoyo: El bien y el mal: ejes del desarrollo y final del universo. J. González Requena: Del soberano Bien. F. Baena: Notas para un ensayo de la fotografía lograda. L. Torres: Lectura textual de Cuento de Tokio desde la perspectiva del Bien. B. Casanova: Lacan y la esencia de Antígona. J. L. López Calle: Del sentido al síntoma del sinsentido en Umberto Eco. J. Camón Pascual: Caín y Abel: Génesis del Bien. V. Brasil: El lugar del Amado. V. Lope Salvador: Exótica de Atom Egoyan. G. Cabello: La cámara y el espejo en Carretera Perdida. M. Romo: Entre lo obsceno y lo sublime: Witkin. I. Torres: Himnos a la noche de Novalis: muerte, amor y poesía. L. Moreno: Los tres Reyes Magos. A. Ortiz de Zárate: Geometría del acto.
- La diferencia sexual: J. González Requena: El Héroe y la Mujer. L. Martín Arias: La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros. A. Berenstein: La familia sexual. V. Lope: Caravana de mujeres: la mirada de los hombres fotografiados. M. Canga: La puerta roja de Roma (Fellini, 1972). J. Rubio: La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi. J. L. Gimeno: El origen común de la diferenciación: la matriz humana. P. Poyato: La relación Francisco de Asís-Clara en el texto filmico. J. Díaz-Cuesta: A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg. V. Sánchez Martínez: Sherlock Junior. Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton. J. Abreu: La diferencia sexual en Tigre y Dragón. F. Baena: Donna Haraway. De la representación a la articulación.

Para más información y contactos: www.tramayfondo.com

La mujer y el goce: J. González Requena: Escribir la diferencia. M. Vidal Estévez: Influencia de la intemperie simbólica. Tristana: Triste Ana, triste mundo. M.-C. Estada: Se juega aquí: en mi cuerpo. L. Torres: La utopía sexual en Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar (Salvador Dalí, 1944). A. Ortiz de Zárate: El deseo femenino y la muerte en El amante de Marguerite Duras. B. Casanova: El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico. L. Moreno Cardenal: Coplas del Absoluto. M. Sanz: Cenicienta. G. Kozameh Bianco: Un disfraz para la verdad. E. Parrondo: Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas. J. Camón Pascual: Todo lo que usted quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar o de por qué los ángeles son sin-sexo. J. Bermejo Berros: Los relatos de seducción: identificadores de la diferencia sexual. F. Cordero: Cuando vayas con mujeres no olvides el látigo.

Lo sagrado: E. Gavilán: El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid. L. Martín Arias: "¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en Casablanca. F. Cordero: El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida. J. González Requena: El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico. M. Canga: El martirio de S. Bartolomé. L. Torres: Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados. B. Casanova: Sacrificio, de Andrei Tarkovski. C. Marqués Rodilla: Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético. J. Camón Pascual: Schönberg unplugged: la mujer en la espesura. A. P. Ruiz Jiménez: Mystic Box. A propósito de Million Dollar Baby. B. Siles Ojeda: Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.

Deconstrucción/Reconstrución: P. Bertetto: La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film. M.C. Estada: Madre adentro. J. González Requena: Dios. L. Moreno Cardenal: Destrozo y destreza. E. Parrondo Coppel: Nietszche y Freud: una subversión feminista. M.A. Lomillos: Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital. R. Hernández Garrido: El pudor. V. Sánchez Martínez: Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin. J. Moya Santoyo: Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en Honest to God. J. Camón Pascual: Deconstruyendo a Derrida. C. Marqués Rodilla: El acontecimiento del amor: un gesto platónico. T. González: La hipertrofia del imaginario.

Rastros míticos: E. Cross: La puesta en escena de la diferencia en Terra Nostra de Carlos Fuentes. L. Martín Arias: Matrimonio, fiesta y lazo social. M. Canga: Freud y el problema de la verdad histórica. J. Bermejo: La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film Memento. P. Poyato: De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en Todo sobre mi madre, de Almodóvar. B. Casanova: Ordet o la reconstrucción del Verbo. A. Ortiz de Zárate: El jardín secreto. Mulholland Drive. V. Brasil: Estación Central de Brasil: en busca de la Palabra. M. Sanz: De Shrek al cuento simbólico. V. Lope: La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado Ararat. J. L. Castrillón: La reconstrucción del héroe: El protegido, de M. Night Shyalaman. G. Kozameh: Fragmentos del azar en el destino. M. Vidal: Yasumoto sale de la perplejidad.

El Holocausto: J. González Requena: Caligari, Hitler, Schreber. C. Castrodeza: Holocausto y etología (comprender, condonar, sobrevivir, responsabilizar). S. Torres: La lista de Schindler. De la conciencia tomada a la toma de conciencia. L. Blanco: La estrategia narrativa del punto de vista en Shoah y La lista de Schindler. J. L. López Calle: Lo divino, lo humano y los holocaustos. L. Martín Arias: La representación y el horror. R. Hernández: El maestro de ceremonias Ozu Yasujiro y su muy civil acompañante Lorenzo Torres: invitación al viaje. A. Ortiz de Zárate: Para atravesar el goce.

Símbolos e imágenes: J. González Requena: La verdad está en el cofre. A. Ortiz de Zárate: Función simbólica y representación. C. Marqués Rodilla: El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis. F. Bernete: Lecturas y usos de las viñetas sobre el Islam. V. Lope: Algunas alucinaciones cinematográficas. V. García Escrivá: Jungla, Fuego, Hélice. Análisis de tres significantes nucleares en Apocalypse Now. L. Blanco: Del espacio euclidiano al ciberespacio. ¿Una nueva simbólica? L. Moreno: Pasión. Adoración. Narcisismo.La pareja de baile en tres películas. M.A. Lomillos: Mito y símbolo en un cine (digital) emergente. J. Díaz-Cuesta: Avances pre-textuales de War of the Worlds (Spielberg, 2005). V. Sánchez: Imagen y símbolo cómico: el yelmo de Mambrino. D. Aparicio: El hombre invisible: enemigos y quiebra del símbolo. D. Font: Carta breve para un largo adiós. B. Siles Ojeda: Una nueva lectura del relato. J.M. Gómez Acosta: las ventanas de Greenaway.

17

18



19



20



21



22





OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3): *El cine de Víctor Erice* + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia: *El cine en el cine: Vida en sombras* + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia: *El cine como experiencia estética* (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

)ese	o re	cibi	ir er	m			cilio													_			o																	
)ese	sı	ıscr	ibirı	me			ecio atro																nei	ю				(ir	ıcl	uio	do)									
								os (4																																	
								os (4 .ros (o).						
Para	a pe	did	os o	desc	le S	Suda	mé	rica	· coi	nta	acta	ır c	on	Va	ne	ssa	ı Br	asi	l: v	var	ess	abr	as	il.ı	od	rie	ue	z@	gn	nai	il.c	om	ı		•						
	•							ará (C			0												
	_							bre (raı	ma :	y F	onc	lo:	Ва	nc	o d	e Sa	ant	ano	der-	Cei																			
) Tal	ón r	om	inal	ivo	a fa	vor	do'	Tran	12 W		º de		ent	a: 0	049	9 46	679	11	299	930	1587	73 (/	Ad	jui	ntai	co	mp	ro	baı	nte	<u>.</u>).										
3 Do							uc		iu y		nuc	,																													
	Α	uto	rizac	ión l	Bano	caria																																			
								ende y Fo										,							ibo	s q	ue (en	mi	nc	ml	ore	les	sea	an J	pre	sent	ado	S		
	•				•	1 1/1	111111	y 10	пио	PO.	1 14	cai	itiu	au	uc	••••		•••••	••••	••••		cui	103	·.																	
NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.																																									
<u></u>		_			\perp				\bot	\perp			\perp							_		\perp			\perp	_						\perp	_		L	\perp	\perp	\perp			
DIRE	CCK	ŹΝ																															С	C.P.							
								\perp	\perp	\perp																					L	\perp	\perp			\perp	\perp				
POBLACIÓN														PROVINCIA																											
																																\perp									l
TELÉFONO FAX														E-MAIL																											
I	l			I	I			1		١	1	l		I	ı		I	1			I	I	١																		I
ΝÚΛ	/ERC) DI	E Cl	JENI	ΓA	•				_			•				•																								•
L				1/					1/	\perp			1/	Ĺ																											
BAN	ICO	00	CAIA	DE	ΑH	ORR	os Os	•		_	•		•		•		•				DC	DMI	CII		AG	EN.	ICI.	A													
1	ı	ı	1	1	1	ı	1		1	1	,	ı	ı	1				1		ı	1	1	ı		1	·			ı	i	ı	ı								i	ı
<u> </u>	_	_	1_						_	4	_	_		_	_					_			_		_	_		_	 Fo:		<u>_</u>	,, 1	L Gir	<u> </u>	_	_	_	_			1
																												J	.6	Ι٦	ıd	y I	CH	rm	d						