

El maestro de ceremonias Ozu Yasujiro y su muy civil ayudante Lorenzo Torres: invitación al viaje

RAÚL HERNÁNDEZ GARRIDO

TVE. Trama y Fondo

Primavera tardía de Yasujiro Ozu:
cine clásico y poética zen.

Lorenzo J. Torres Hortelano
340 páginas. Edición ilustrada.

Incluye DVD con el film *Primavera Tardía* de Yasujiro Ozu. Edición de DeA-Planeta. V.O. en japonés/Versión española. Con opción de subtítulos en español.

Caja España, Valladolid 2006.

En la década de los años 50 Europa se ve deslumbrada por una cinematografía hasta entonces desconocida. La de un país, Japón, siempre lejano y misterioso, que, tras siglos de aislamiento, había mostrado su rostro más peligroso al expandirse militarmente por Asia y aliarse luego con Alemania e Italia. Por eso, tras su sangrante rendición, por la cual el orgulloso Imperio del Sol Naciente se vio sometido a Estados Unidos, el cine japonés al darse a conocer en Occidente sorprendió por su gran entidad. De la mano de los directores Kinugasa y Kurosawa comenzó a ganar consideración, aunque ésta se limitara en mucho al

ámbito de los grandes festivales y de la crítica especializada. A estos nombres pioneros en la difusión del cine japonés les seguirían otros como los de Mizoguchi, Ozu, Ichikawa, Naruse, Kobayashi, Imamura, Oshima, Teshigahara, etc., corroborando así el gran interés de esta cinematografía.

Aunque de estos realizadores Kurosawa sea el más popular, tal vez sea Ozu el que más vivo se mantiene en la historiografía y en la memoria de los cinéfilos más conspicuos. Un director de directores, admirado y seguido como maestro por autores como Wim Wenders, Paul Schrader o Aki Kaurismaki, como señala Lorenzo Torres en la introducción a su estudio. Ozu arranca su carrera en el cine mudo y en 35 años de profesión llega hasta el color, un fenómeno que explora con entusiasmo y entrega. Fueron más de cincuenta films, en los que construye una filmografía sólida, articulando un estilo que aún hoy, tras

décadas pasadas tras su muerte en 1963, sigue destacando por su peculiar idiosincrasia.

Lorenzo Torres, en la caprichosa estructura de "*Primavera tardía*" de Yasujiro Ozu: *cine clásico y poética zen* -tan caprichosa como lo suele ser el cine del director japonés-, nos ofrece una gran sección central, que prácticamente constituye el grueso del volumen. Casi un libro dentro del libro, al que llama *Invitación al viaje*, y que de alguna manera es como un sobretítulo para su trabajo. Nos invita así a seguir un trayecto, el que Ozu traza en *Banshun* -título original de *Primavera Tardía*- y que el autor de este ensayo recorre con respeto.

El libro nace de la investigación que animó su tesis doctoral y tiene, dada la extrañeza que aún suscita la manera de narrar de Ozu, una actualidad incuestionable. Tratar en profundidad los rasgos de estilo de este director le lleva a Torres a abordar por una parte la tensión entre la disposición formal y el hecho narrativo; y por otra, a replantearse el concepto de lo clásico en la historia del cine.

Su interrogación acerca de Ozu arranca de una constatación previa, la de la validez incuestionable de la escritura del maestro japonés como escritura clásica. Eso llevaría a equiparar su obra con el cine clásico de Hollywood; en suma, a asimilar a Ozu con un John Ford, por ejemplo. Sin embargo, el cine de Ozu se aleja de la supuesta invisibilidad que se le atribuye al cine clásico de Hollywo-

od. Así, un neoformalista como David Bordwell le califica de cineasta paramétrico, cineasta moderno, situándole al lado de un Bresson o un Antonioni. La tarea de Torres consiste en explorar cómo esos recursos creativos tan personales y de naturaleza tan formal son movilizadas por Ozu precisamente para configurar un universo narrativo clásico, lo que convertiría en un anacronismo calificarlo de paramétrico, según afirma nuestro autor.

El argumento de *Primavera Tardía* (producido en 1946 con guion de Noda Kôgo, colaborador habitual del cineasta, y del mismo Ozu) desarrolla la historia de Noriko, una muchacha que gasta los últimos días de su juventud resistiéndose a la posibilidad del matrimonio. Algo que le obligaría a dejar a su padre viudo, con el que convive. Torres destaca el carácter casi incestuoso de esa relación. Un incesto no sexualizado, pero que se convierte en una traba para la maduración del individuo, tanto para la hija como para el mismo padre. Una y otro, Noriko y Somiya, forman un matrimonio de hecho que se basa en la cercanía y en la comodidad, pero que no puede dar ningún fruto y finalmente anularía cualquier posibilidad de futuro.

Esta temática fue abordada de forma insistente por el director japonés, tal vez, como Torres nos muestra, condicionado por circunstancias vitales personales. *Akibijori* (*Otoño tardío*, 1960) planteaba una situación similar a *Banshun*, aunque en este



caso la pareja la constituían una madre y su hija. Y en 1962, en su última película, *Sanma no Aji* (*El sabor del sake*), volvía al esquema padre-hija. En todos los casos, la película estaba interpretada por su actor habitual, Ryu Chisu, alter ego cinematográfico de Ozu. Es este actor el que en *El sabor del sake* cierra toda su filmografía apurando un vaso de sake tras renunciar a inmovilizar a su hija con una relación viciada, en un gesto similar al de Somiya en *Banshun*, encarnado también por él, cuando en una situación idéntica pela una manzana en la soledad de su casa. Quizá Ozu decidió volver a rodar esta historia para despedirse con este gesto del cine, de la vida.

"Primavera tardía" de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen rastrea en este film la aparición del Zen como filosofía que supone una visión del mundo y como estética. Una estética que influiría y determinaría la puesta en escena de Ozu, permitiéndole articular una narración emparentada con el relato mítico. Sin embargo, la calificación de Ozu como cineasta trascendente, y su relación con el Zen es ya un tópico en la crítica cinematográfica. Ante el peligro de que esto se convierta en una etiqueta que oculte la obra del cineasta, Torres explora con minuciosidad cualquier hecho que dentro del relato se invista de lo sagrado o tome la forma del ritual; lo analiza y describe con exquisito detenimiento; da cuenta de la estructura de este ritual y ve sus relaciones con la funcionalidad dra-

mática de la situación en que se inscribe. Gracias a ello, llega a conclusiones que van más allá de cualquier presuposición.

Eso hace que en este estudio se haga una doble indagación: la que se plantea acerca de *Banshun*; y la que surge de la exposición de las maneras en que el Zen aparece en el film, aunque sea de forma lateral, o como trasfondo y que sin embargo construyen la peculiar personalidad de esta película y van configurando el clasicismo de Ozu. Ceremonias, ritos, disciplinas, en las que los personajes se mueven de forma cotidiana: la pintura tradicional japonesa, la ceremonia del té, el ikebana o arreglo floral, el teatro Nô, el jardín Zen...

En este naturalismo cotidiano, en el cual con tanta meticulosidad se reviven ambientes, personajes, y sobre todo, los pequeños comportamientos del día a día de sus personajes, Torres se convierte en respetuoso ayudante de ceremonias del maestro japonés, y examina los elementos y detalles presentes en las escenas y los ritos de este pequeño drama. De su mano iremos descubriendo cada uno de los aspectos ligados a las acciones de los personajes. Pequeños significados que van borrándose entre sí para conformar finalmente un acto vital.

Hay una serie de puntos en los cuales el libro de Lorenzo Torres, en ese trayecto atento con que sigue el viaje inmóvil de Ozu, parece dete-



nerse aún más. Son aquéllos en que se da el cruce entre el hecho dramático que sostiene a los personajes y el momento cotidiano que se inscribe dentro de un ritual. No importa que ese ritual esté o no ligado a un hecho sagrado, a una liturgia, porque en Ozu lo más sencillo, lo más inmediato, el vivir día a día, es ya un hecho sagrado.

Banshun arranca con un plano vacío que da cuenta de la llegada de un tren que no vemos. Plano que suscita el comienzo de la interrogación de Torres acerca del campo vacío como elemento cinematográfico y como elemento crucial de la poética Zen, y cuya peculiar composición veremos repetirse a lo largo del film. Inmediatamente, asistimos a una ceremonia, la del té; el cha-no-yu, una conmemoración a la que llega tarde la protagonista, Noriko, y en la que se nos presenta a personajes que intervendrán en la historia. Y advertimos el problema de la muchacha, su desequilibrio, del cual es síntoma su sonrisa nerviosa. Torres no duda de calificar esto como histeria, y aventura que a lo largo del film Noriko se verá sometida a un proceso terapéutico. Terapia que debe pasar por la intervención y sanción del padre, aunque eso suponga para él, al casar a su única hija, enfrentarse a una obligada soledad.

En el centro del relato, en un juego especular, la representación de la obra *Nô Kakitsubata* supone un punto de inflexión en los conflictos

de los personajes. En la escena se reúnen los personajes que forman el trío que se ha establecido (la hija, el padre, la supuesta prometida para el padre). En medio de esa representación, en una larga escena sin diálogo, en la que sólo oímos las voces de los actores de la obra teatral, Torres nos enseña cómo se crea una disposición espacial que pone en escena de forma simbólica la ruptura de la relación dual de la hija con su padre. Algo que Noriko siente de forma dolorosa y que se ve sustentado por el silencio del padre.

La película nos está invitando a un viaje, tal como Torres nos ha indicado. Y si Ozu nos lleva una y otra vez a vivir viajes frustrados, viajes que aunque desplacen a los personajes, y a nosotros con ellos, no van a ningún sitio, esto nos provoca una y otra vez el vértigo de un viaje pendiente. Ese viaje, que al fin sí dejará huellas en los personajes, se cumplirá cuando Noriko acceda a su futuro enlace. Como en las obras teatrales del género *Nô*, a través de un viaje simbolizado llegamos a Kyoto, la ciudad imperial, la ciudad que se ha resistido a la modernidad. Allí, Somiya se acuerda de otro viaje, el que realizó en el pasado con su mujer. Ahora acude a Kyoto con su hija, compartiendo con ella por última vez una cercanía que tras su boda les va a ser negada. Una boda con alguien al que nunca veremos, porque ese pretendiente que se llevará a Noriko siempre será un desconocido, y los mismos Noriko y Somiya se convertirán en desconoci-



dos el uno para el otro.

Por la noche, en ese Kyoto en que la paz y serenidad se imponen al visitante, padre e hija viven la que será su última noche juntos. Ozu no esconde esa condición de consumación, dentro de su situación casi incestuosa. Una última oportunidad para lo que siempre se insinuó y los personajes, con tanto dolor, engaño mutuo y desengaño amargo, han debido asumir como negación.

Una conversación de padre e hija que ya no se niega que es una conversación entre hombre y mujer. Una conversación en la que la hija, mujer, pide una confidencia que nunca se había dado, que siempre se había desplazado. Y la palabra del padre, llega aquí como silencio. O como ronquido, en ese registro tan irónico como lleno de humanidad tan propio de Ozu. En esta secuencia, Torres estudia la colocación de un elemento de atrezzo que ya había intervenido en la primera escena, en la primera ceremonia, y cuyo especial tratamiento ya había alertado a la crítica desde el estreno del film. La de un jarrón que ahora, tras el lecho de Somiya, se va a imponer y cristalizar como ese silencio del padre desde el cual, negando la posibilidad incestuosa, surge la Ley, que trasciende a los personajes y a la que estos se deben someter. Un jarrón que lleva directamente al jardín de arena Zen en el cual el vacío impera e invade a Somiya. Lo cual no impedirá luego, como nos recuerda Torres y el film nos lo hará sentir con

emoción, el inmenso sentimiento de desgarró y de felicidad amarga de Somiya frente a Noriko, resplandeciente, vestida para su entrega como novia.

Noriko ha superado su histeria gracias a esa larga terapia que sin duda se puede asimilar con el recorrido del agua en el film que Torres rastrea, identifica y señala con gran acierto: "el agua ritual del cha-no-yu; la estancada de la ciudad y del mismo deseo de Noriko; la imaginaria y chispeante de la Coca-Cola en la playa; de nuevo la ritual purificadora de *Kakitsubata*, ya enfrentada al vacío y con el horizonte (en el centro) de la procreación; el agua simbolizada en el jardín Zen y, finalmente, el mar, el digno horizonte de la muerte."

Somiya renuncia no sólo a la convivencia con su hija, sino además a cualquier otro tipo de compensación que le permita sustituir a ésta casándose con una joven viuda o divorciada. El padre debe renunciar a desear. Es notorio, y Torres lo señala de forma clara, que quien reclama esto es la madre muerta de boca de su hermana, la tía de Noriko. La palabra de la madre muerta corta esa posible relación prohibida, que inmovilizaría la vida de la hija al ser absorbida y anulada por la relación con su padre.

Las conclusiones principales de Lorenzo Torres demuestran la pertinencia en Banshun de los elementos de la poética Zen, como sistema de





Imágenes de: *Primavera tardía*, Yasujiro Ozu, Shochiku, Japón, 1949. Edición en DVD de SAV, Barcelona, 2003.

representación clásico y que articula el vacío como lógica simbólica, lo cual permitirá a los protagonistas enfrentarse a esa soledad final que les espera; la utilización del campo vacío como traducción del concepto Zen Mu, vacío, que permite al final alcanzar el instante de iluminación o satori, y en el que además se da la maduración de los personajes, tal como ocurre en cualquier relato de tipo mítico; y finalmente, el que el texto Ozu está conformado por una lógica simbólica que le reviste de las características propias de un cine clásico.

Este recorrido minucioso y brillante de Lorenzo Torres por *Banshun* se publica al tiempo que el estudio de González Requena, *Clásico, Manierista, Postclásico*, sobre *Stagecoach*, *Vértigo* y *The Silence of the Lambs*.

Uno y otro son dos estupendas y complementarias indagaciones acerca de lo clásico en el cine y cómo en un siglo de deconstrucción como lo fue el XX fue posible dentro del seno del género cinematográfico la posibilidad de una escritura clásica.

El peculiar formato de la magnífica colección dirigida por Luis Martín Arias y Pedro Sainz Guerra, en la que Caja España edita este *Primavera tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*, permite un doble placer. El de saborear tanto ese viaje de Lorenzo Torres a lo largo del texto de Ozu, como el de dejarse llevar por el viaje personal de cada uno de nosotros, lectores y también espectadores, por la misma *Primavera Tardía*. Lo cual, en estos tiempos de incertidumbre y deshumanización que vivimos, no es algo que abunde.

Para atravesar el goce

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE
Universidad Complutense de Madrid

*El Acontecimiento del Amor.
De la insuficiencia del goce.*

Cristina Marqués Rodilla
Biblioteca Nueva: Madrid, 2006.

Solipsismo

El ensayo de Cristina Marqués responde al propósito esforzado de construir un puente, de la mano de Allan Badiou, entre el sujeto y el goce –en el que se disuelve–, tras-

endiendo los límites que la teoría lacaniana impone a la existencia misma del Sujeto.

Si el sujeto lacaniano es producto de la técnica analítica, de la que derivaría la construcción del llamado “objeto a”, asexuado, Badiou apostará por un sujeto sexuado pero sin objeto, producto del acontecimiento amoroso.

De la imposible relación sexual

Es patente la impotencia del significante, en la teoría estructuralista de Lacan, para inscribir la diferencia sexual en el hablante.

El Sujeto del inconsciente sólo podrá ponerse en relación con objetos parciales, de los que no obtendrá satisfacción; ya que el deseo dirigido al otro, a quien se sabe perdido para siempre, insiste sin embargo, indiferente al tiempo –la única ley.

Será la pulsión articulada a cada nuevo significante, según dicta la fórmula del fantasma, lo que sustenta el goce.

Si la pulsión y el goce tienen su residencia en el cuerpo, el sujeto se aloja en el intervalo de la cadena sintagmática, por lo que su existencia misma constituye un vacío -sin nombre.

Si bien el deseo originario del Sujeto se dirige a la alteridad del Otro, cuyo destino es caer para dejar en su lugar un objeto –objeto a–, no podrá el deseo sino caer en el bucle narcisista del otro –cualquier cosa–, para quien el sujeto no será en el extremo sino objeto –de un goce perverso.

Como puede leerse en *Aún*, recuerda Marqués, de existir el Otro sería precisamente el otro sexo, el Otro del significante. Pero no existe finalmente posibilidad alguna de conexión entre el lenguaje, entre el

significante que constituye al Sujeto, y lo Real que es su alteridad. No existe relación simbólica porque no es posible vincular el goce y el lenguaje, o el lenguaje y lo Real.

A partir de 1964, en el seminario XI –*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*–, en lo que constituirá un movimiento progresivo, las fórmulas de la sexuación lacanianas, como constata fielmente Marqués, expresan la imposibilidad, el fracaso de la *relación sexual*.

De la imposibilidad del Sujeto

Con notable claridad y empeño en historizar señala Marqués que a partir de 1968 el Otro se vuelve, en la teoría laciana del Sujeto, inconsistente.

Mediante la operación de situar el objeto a en el campo del Otro, se postula un Otro vacío, que no goza. El concepto mismo de objeto a no es sino el resultado del vacío abierto en el campo del Otro.

Consecuentemente, ya no es un Sujeto el que habla, no hay propiamente sujeto de la enunciación. El Sujeto es hablado en un juego metonímico en el que jamás recibirá respuesta del Otro a su demanda, a su pregunta por el ser.

En su lugar, el objeto a irá cobrando cada vez mayor protagonismo como su única consistencia, lo que sostiene y conforma a la vez al sujeto del inconsciente, que queda





apresado en la fórmula del fantasma, condición suficiente y necesaria para definir la identidad del Sujeto y su deseo.

Hasta 1967, en la certera lectura de la autora, Lacan había sostenido la diferencia entre el Ser y el Sentido, entendido este último como significado –puro efecto de estructura. Pero aún era posible diferenciar el sujeto de la enunciación del sujeto del enunciado. A partir de ese momento, Lacan sostendrá más bien el anonadamiento, la imposibilidad del Ser para sostener una enunciación unitaria. El ser es únicamente el producto de la negación del yo –*je*.

El sujeto ya no es fundado por la enunciación del Otro, su única verdad consiste en una alienación originaria en los significantes del Otro.

Queda así el Sujeto reducido a una pura intermitencia –entre el ser y el pensar.

En la última producción de Lacan, el sujeto es una banda de moëbius, una estructura cerrada sobre sí misma en una torsión que encierra en su centro un vacío –cuyo lugar será obturado por el objeto a.

De la caída del Otro o la imposible Verdad

La única identidad que Lacan sostiene a partir de 1966 es la de la pulsión y su goce, entendido éste como repetición.

A esta única consistencia –plus de goce u objeto a– vendrá a denominar Lacan sustancia de goce o ser de goce. Es lo que hace al sujeto a-sexuado, en un juego entre el objeto y el sujeto, del que resulta la negación de toda diferencia, en tanto lo que puede proporcionar el objeto es un goce real, y no existe diferencia en lo real.

Podríamos decir también que a partir de este movimiento la simbolización de la escena primaria se ha vuelto imposible, y lo que queda es el fantasma imaginario, una escena fantasmática que proporciona un goce, un sufrimiento real, que es el destino del sujeto.

Tampoco es posible ya ningún goce sublime, o un goce propio de la sublimación, porque no hay goce posible en la verdad (del significante).

La única verdad a la que arriba el análisis, para el último Lacan, será la de la castración, la inconsistencia del otro, y la imposibilidad de la relación sexual. Para soportarlo, el sujeto deberá construir un fantasma que vele la falta y teja su discurso.

El único efecto de la interpretación será construir un punto exterior a la estructura del sujeto, el objeto a, en el mismo movimiento de corte en el que cae el Otro. El objeto a –objeto de goce– viene a sustituir al Otro, que si fue un tiempo significante simbólico para Lacan, se revela finalmente imaginario.

La tarea del Sujeto en Badiou

La propuesta de Badiou, que Marqués opone –como desarrollo– a Lacan, consiste en atravesar el punto muerto de la filosofía del ser, la antifilosofía de Lacan.

En su filosofía neoplatónica, el Sujeto insiste en su tarea de nombrar la verdad, una tarea heroica sin garantías de éxito; sin otra condición que la existencia de una experiencia amorosa real, y la asunción de la tarea de nombrarla y soportar esa verdad por parte de un sujeto. Un Sujeto producto de la escena simbólica: mítica, ontológica –¿mitológica?–, capaz de convertir el carácter subjetivo de una experiencia azarosa en pura intersubjetividad.

La diferencia sexual

Si el amor para Lacan es un semblante para velar la falta –un vacío existencial–, para Badiou el amor es el primer nombre de la verdad.

El acontecimiento amoroso, constituido en escena simbólica, funda la diferencia sexual y rompe al tiempo con el solipsismo inaugural del sujeto.

Porque aquello que singulariza al sujeto no es sino su relación al otro: masculino o femenino.

El Ser abierto al infinito

El Sujeto para Badiou será necesariamente sexuado, y sin embargo, sin objeto.

Utilizando como modelo matemático el número transfinito de Cantor, el ser es vacío, es el cero originario, pero abierto al infinito. Un infinito actual que limita la serie de los números, como no-sucesor y cierre de la serie.

El transfinito es el Otro, su contrapartida es el ser: el cero o el vacío.

El Sujeto se define en relación al Ser, no en relación a un supuesto goce perdido, sino a ese vacío radical de lo innombrable, que inscribe lo genérico.

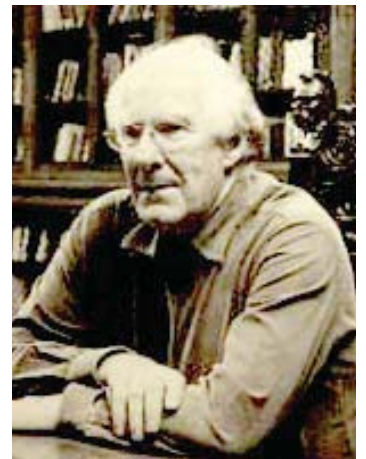
Badiou no habla de Sujeto del inconsciente, sino de sujeto militante del acontecimiento; su intervención, su acto de nominación, resulta imprescindible.

La escena amorosa

Hay dos posiciones de experiencia en la escena, hombre o mujer; la escena se experimenta pero es inefable o indecible. Sin embargo la palabra, el saber sobre la escena, hará surgir el amor.

La escena es universal. La verdad es genérica. El enamorado mismo también lo es, porque el amor trasciende lo individual y promueve la verdad colectiva.

Son posibles únicamente dos lugares en la escena, masculino o femenino, no hay terceras posiciones. Se trata de lugares estructurales, verdugo o víctima.



La regla para que se dé la conjunción, de inicio, exige que tanto el amor como el goce sean verdaderos.

La mujer aporta el lazo que permite al sujeto salir del solipsismo y encontrar su lugar en el Otro. Ella es el operador humanidad, porque elige sostener esa función que reúne y dota de sentido a los cuatro procedimientos genéricos –poesía, matemáticas, política y amor. De ella depende, entonces, tanto la subjetivación como la universalización de las verdades.

El goce femenino es infinito actual, y depende de la libre decisión de la mujer.

El reposo en cambio, la nominación, es masculina y activa.



La operación femenina consiste en aportar el sentido. Es de notar que sentido no equivale aquí a significado. La posición femenina dota de subjetividad al significado –estructural–, abriéndolo a la infinitud de la experiencia.

El acontecimiento

El acontecimiento entre el ser y el Otro precisará, para constituirse en escena, de la intervención de un Sujeto que lo nombre.

Pues aunque el acontecimiento del amor se haya producido, sin declaración amorosa no habrá escena.

La verdad del sujeto depende de su fidelidad a un suceso genérico –imposible de apresar en un predicado–, que no está construido con anterioridad, pero que habrá sucedido –en un futuro anterior. Posee por ello un carácter infinito –es una Verdad con mayúscula– y aparece sólo retroactivamente, por la fidelidad del sujeto a la Verdad del acontecimiento que nombra y sostiene.

Más allá de la repetición

El forzamiento que la acción del sujeto realiza introduce la novedad, haciéndola existir y atravesando la repetición –la fuerza pulsional del goce.

El azar es el lugar de lo real para Badiou, y se encuentra ligado al acontecimiento. El Sujeto realiza un

forzamiento hacia la finitud del discurso y lo vuelve nombrable y repetible, en el sentido de posible. El significante y lo Real se unen por el acto de nominación del Sujeto y la fidelidad al propio acontecimiento. Como resultado, el significante adquiere una significación nueva y verdadera.

El corte es realizado aquí no por el analista, sino por el operador lógico que hace posible la cuenta –por uno– y reduce la multiplicidad, construyendo un subconjunto que se pertenece, dejando al Sujeto fuera.

Esta Verdad es universal, va más allá del Sujeto, y no está circunscrita a ningún objeto parcial, o concreto, como el objeto a de Lacan.

La alienación en el deseo del Otro pierde así su fuerza por obra del suplemento de ser o ultraser que aporta la Verdad del acontecimiento.

El objeto para el Sujeto, de tener alguno, sería por ello la Verdad por la que milita con coraje, porque le trasciende y su ser depende de ella.

Para un posible Sujeto

Cristina Marqués se pregunta por último si será legítimo resucitar el mito platónico del ser, y defender la existencia del Sujeto en un campo filosófico que ha acabado con toda ontología.

La respuesta queda abierta: dependerá de la decisión de cada Sujeto, que el acontecimiento del amor exista.