trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

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

Consejo Editorial

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

Edita
Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 202.
28901 Getafe, Madrid.
Teléfono 656 26 75 48

Distribuye
CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
Tlfno. y Fax: 983 33 70 79
e-mail: castillaediciones©usuarios.retecal.es

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

Más información
www.tramayfondo.com

Asociación Cultural Trama y Fondo

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

Miembros
Joaquín Abreu, Jesús Bermejo Berros, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, Basilio Casanova, José Luis Castrillón, Francisco Manuel Cordero, José Díaz- Cuesta, Javier Espada, María Cruz Estada, Pedro Febrero, Paula García Castillejo, Vicente García Escrivá, Amparo Garrido, José Luis Gimeno, Juan Carlos González Sánchez, Bruno Z. Moya, Carmen Jover, Guillermo Kozameh, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Amelia López Santos, Juan Margallo, Cristina Marqués, Olga Martín Díaz, Ignacio Martín Jiménez, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Julio Pérez Perucha, Pedro Poyato, Carmen Rodríguez Rendo, Marisol Romo Mellid, Juana Rubio, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez, Begoña Siles Ojeda, Iñaki Torres Martínez, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater.

16

Número 16
Primer Semestre
de 2004

t&f trama&fondo

Índice

5 Editorial

La Diferencia sexual

9 Jesús González Requena
El Héroe y la Mujer. A propósito de San Jorge y el dragón, de Paolo Uccello.

13 Luis Martín Arias
La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros

39 Adolfo Berenstein
La familia sexual

47 Víctor Lope Salvador
Caravana de mujeres*: la mirada de los hombres fotografiados*

55 Manuel Canga
La puerta roja de Roma *(Fellini, 1972)*

65 Juana Rubio
La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi

75 José Luis Gimeno
El origen común de la diferenciación: la matriz humana

81 Pedro Poyato
La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico

89 José Díaz-Cuesta
A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg

97 Victoria Sánchez Martínez
Sherlock Junior. *Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton*

105 Joaquín Abreu
La diferencia sexual en Tigre y Dragón

109 Francisco Baena
Donna Haraway. De la representación a la articulación

Portada e ilustraciones interiores sobre ***San Jorge y el dragón***

Carlo CRIVELLI

Editorial 16

La violencia sexual aumenta. Crece el número de los asesinatos de mujeres. Y todo indica que va a seguir aumentando, ante la perplejidad generalizada primero y la ansiedad creciente después de una sociedad que estaba convencida de que la instauración de la igualdad entre los hombres y las mujeres habría de suprimir el origen mismo de la violencia sexual.

Perplejidad y ansiedad que conduce a demandar el aumento de las penas para los asesinos. Y, sin embargo, se intuye que no habrá de servir de nada. Pues buena parte de estos, tras cometer su acto criminal, se suicidan o se entregan a la policía. Todo indica en ellos una destrucción psíquica correlativa a la destrucción física que acaban de perpetrar.

¿Aumento de las penas para los malos tratos? ¿Aumento de las dotaciones policiales destinadas a proteger a las mujeres? ¿Desarrollo de tecnologías destinadas al control de los maltratadores? Algo hay que hacer, desde luego, para intentar contener el progresivo desastre. Ahora bien, ¿en qué medida los brazaletes de seguimiento no realimentarán los procesos paranoides de quienes, en sus delirios de celos, culminan su autodestrucción asesinando a sus mujeres? ¿Hasta qué punto no introducirán un suplemento de desafío para aquellos a los que el maltrato forma parte de su perfil psicopático? ¿Y cuántos más policías? ¿Tantos como mujeres maltratadas?

Más eficaz parece el aumento de las penas para los malos tratos, como medida disuasoria que evite una progresiva adquisición de hábitos maltratadores. Y, sin embargo, plantea ciertas dificultades jurídicas. E incluso constitucionales. Por ejemplo: ¿una bofetada dada por un hombre a una mujer debe ser penalizada con igual o con mayor intensidad que una bofetada dada por un hombre a otro hombre? Pues, en la

práctica, esto es lo que está en juego cuando se reclaman medidas punitivas mayores contra los maltratadores de mujeres.

Y he aquí, de pronto, que cristaliza y comienza a hacerse visible una inesperada paradoja: que una sociedad que ha proclamado la emancipación de las mujeres de toda protección masculina comienza de pronto, sin darse cuenta, asustada ante la violencia creciente que las mujeres padecen, a reclamar al Estado que ejerza una tutela equivalente.

Pero la paradoja bordea la contradicción: se proclama la igualdad entre los hombres y las mujeres y, a la vez, se exige del Estado que compense la desigualdad entre unos y otros. O en otros términos: se reclama al Estado que se convierta en la prótesis que compense esa desigualdad que no existe entre los hombres y las mujeres.

¿Cuántos policías serán necesarios para ello? ¿Cuántos funcionarios destinados, de oficio, a cumplir la tarea otrora propia de los caballeros andantes? Pero a sueldo del Estado. Es decir, sin derecho al reconocimiento de su dignidad de tales.

Y, por el camino, se ha aniquilado el tejido social que, construido durante siglos con notable esfuerzo y dificultad, más eficazmente había protegido a las mujeres de la violencia –física– masculina. Aquel que, precisamente, educaba al varón sobre el molde mítico del caballero, de manera que uno de sus primeros deberes estribaba en la protección de las damas.

Y así, era difícil que sucediera lo que hoy sucede: que cuando se ve en la calle a un hombre maltratar a una mujer todo el mundo mira en otra dirección. Pues quien más y quien menos está convencido de que los caballeros no existen. De manera que, se piensa, si se maltrata a las mujeres, ese es un problema de los funcionarios policiales.

En las últimas décadas, todo tipo de burlas se han hecho sobre el molde mítico que configuraba al hombre como caballero y a la mujer como dama. Es decir: al hombre como digno protector y a la mujer como ser digno de ser protegido. A todos parecía evidente que se trataba de la quintaesencia del estereotipo machista. Olvidándose así el origen histórico –vale decir, también, práctico– de esa mitología: la necesidad de enseñar al macho de nuestra especie, por ello mismo dotado de una fuerza física superior a la de la hembra, a renunciar a esa ventaja que, de hecho, posee.

Y formaba parte de ese molde otro de los motivos de la burla moderna: el especial énfasis, por lo que se refería a la educación del varón, en el desa-

rrollo de una fuerte capacidad de autocontrol emocional. ¿Otro ridículo prejuicio machista? Puede ser bueno que los hombres lloren. Pero puede ser malo que se dejen llevar por sus emociones cuando se encuentran heridos, quizás humillados, por una mujer a la que aman. Pues es posible que muchos de los hombres que asesinan a sus mujeres cuando éstas amenazan con abandonarles, lo hagan bañados en lágrimas.

El espejismo de la modernidad, por lo que a la sexualidad se refiere, estriba en ignorar lo que, hasta hace bien poco, siempre se había sabido: que la violencia forma parte consustancial de su ser pulsional. Y que, por eso, la construcción simbólica de la diferencia sexual, con sus mitos y sus ritos, es la vía para conducirla de manera que no resulte letal sino, por el contrario, humana y socialmente productiva –¿acaso no es el hijo el signo indiscutible de esa productividad?

Pero nuestra modernidad tardía y posmoderna se ha enrocado en sus espejismos. Y tales son los que animan a nuestro Gobierno a proponer como última solución para la –absurdamente llamada– violencia de género, la incorporación a los planes de enseñanza de una nueva asignatura llamada de la «igualdad entre hombres y mujeres».

Un descabellado, casi suicida, paso más para expulsar de nuestro sistema educativo esa institución cultural imprescindible que es la simbólica de la diferencia sexual.

Por lo que a *Trama y Fondo* se refiere, apostamos por todo lo contrario. Y por eso convocamos en Noviembre del 2003 el Segundo Congreso de Análisis Textual con el tema de «La Diferencia Sexual». En este número y en el próximo el lector tendrá ocasión de conocer los trabajos que allí fueron presentados.

En PORTADA:
San Jorge y el Dragón
Paolo UCCELLO

El Héroe y la Mujer

A propósito de *San Jorge y el dragón*, de Paolo Uccello

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

Dice la leyenda que la doncella había sido raptada por el dragón, quien la tenía encadenada hasta que llegara el momento de devorarla. Y que hubo finalmente un caballero capaz de vencerlo y, así, salvarla de sus garras.

Tres elementos, pues, en juego: la mujer, el dragón y el caballero.

Y dado que la víctima del dragón es una bella dama y su enemigo un valiente caballero, dos temas narrativos se abrochan en la leyenda de la manera más estrecha: el de la lucha y el del amor. Es decir, también: el del deseo y el del combate.

Por eso, en muchas de las versiones de la historia, la doncella, una vez salvada, será otorgada al caballero en matrimonio, como justo premio a su heroica tarea. Mas no así en el caso que nos ocupa, en la que la índole religiosa del caballero –San Jorge–, ciñe la historia de amor a su versión platónica –pero también a la cortesana: el amor platónico, idealizado, fue el lazo común que hizo posible el encuentro de la novela de caballerías con los motivos del cristianismo. Mas ello, lejos de excluir la presencia de la temática amorosa, hubo de conducir a estrecharla más íntimamente con la del combate: porque no habría más tarde matrimonio, la lucha con el dragón se convertía, en sí misma, en el acto de amor.

Y así los dos temas, el del deseo y el del combate, quedan abrochados en un único acto: la lucha con –y la victoria sobre– el dragón.

Infinidad de representaciones se han ocupado de esta leyenda. Pero quizás ésta, la de Paolo Uccello, sea la más precisa. Y ello, precisamente, por la llamativa ambigüedad que suscita. Pues muchas de las otras sólo prestan atención al lado más evidente de la historia: el de la bella donce-

lla apresada por el terrible dragón y que espera a ser salvada por el caballero. Y tienden, así, a dejar implícito eso que en Uccello se dibuja con toda nitidez: la más compleja, propiamente ambivalente, relación entre el dragón y la mujer.

Nos referimos a lo que de ambiguo hay en esa cadena que va de las manos de la doncella hasta el cuello de la bestia. ¿Está la mujer encadenada al dragón? Lo está, sin duda, pero, ¿por qué da también la impresión de ser más bien ella la que lleva, de la cadena, a su dragón? ¿Cuál es, en suma, la índole profunda de esa relación?

En el rostro de la doncella se esboza cierto rubor. Baja la mirada, a la vez que el gesto de su mano parece señalar hacia abajo, en dirección a la cabeza de ese monstruo de siniestra mirada y terribles colmillos. Un rubor, una mirada y un gesto de la mano que parecen decir: esto es lo que hay. Si quieres tenerme a mí, debes, primero, vencer a mi dragón.

Pero sería posible, también, reconocer cuatro elementos en vez de tres: junto al dragón y la doncella, el caballero y su caballo. Y, así, confrontar dos figuras humanas –un hombre y una mujer– y dos animales –un caballo y un dragón. Sería obligado, entonces, reparar en las disimetrías puestas en juego en la escena.

Pues el caballo es un animal enérgico, pero domesticado, totalmente sometido al control del caballero. El dragón, en cambio, es una fiera salvaje y primitiva, inaccesible a la domesticación. Mas es, en cualquier caso, el dragón de la dama, como el caballo lo es del caballero.

Y así reparten sus posiciones en una escena que invita a ser distribuida en dos campos: el de la izquierda y el de la derecha. Es decir, también, el de lo femenino y el de lo masculino.

Y es lógico, entonces, que el lado derecho, –derecho como la lanza; derecho, también, como la ley–, corresponda a lo masculino, como que el lado izquierdo, el del pasado y el origen en la cultura que escribe de izquierda a derecha, corresponda a lo femenino.

Más alto –erguido sobre su bravo caballo– el caballero, más baja, la doncella. Y pasiva, sin duda, como activo se muestra el primero.

Pasiva, desde luego, ella, en tanto aguarda ser salvada. Pero violentamente activo su dragón.

Por lo demás, la constelación de lo femenino no se limita a la princesa y el dragón, sino que incluye también ese otro tercer elemento que, por cierto, enmarca, y en esa misma medida, agrupa y reúne a la mujer y al dragón: la gruta. Una hendidura en la tierra que se abre a un oscuro espacio interior. Y una que rima con esa otra tremenda abertura que es la de la boca de la bestia. Una cueva oscura cuya presencia, por lo demás, permite que el rostro de la doncella obtenga, al recortarse luminoso sobre él, un especial realce.

El caballero procede de un bosque oscuro que ha sabido atravesar –y vencer– para llegar hasta allí. Y la velocidad de su viaje, tanto como el vértigo de la tarea que le aguarda, encuentran su expresión en la espiral de nubes sobre su cabeza. Pero no sólo eso: señala también su determinación: su absoluta concentración en el acto que le convoca.

El y su caballo constituyen, así, una única figura plenamente integrada: hasta el punto de que las cabezas de ambos resultan semejantes tanto en su posición como en su disposición para el combate. La recta lanza es la prolongación de esa determinación, y también la herramienta, el instrumento de su acto.

Y en ello, de nuevo, la asimetría. Pues si a esa lanza corresponde, en las manos de la mujer, la cadena, ésta la liga al dragón en un conjunto que ofrece no una sino dos figuras netamente diferenciadas. Y, por eso mismo, dos rostros opuestos: el dulce y bello de la mujer y el brutal, horrísono, del monstruo.

Dos figuras, pues, opuestas, como opuestos son sus rostros, pero ambas ligadas, insistamos en ello, tanto por la cadena que las ata como por la gruta que las enmarca. Constituyendo así, entonces, un grupo bifronte. El grupo bifronte, enigmático, desconcertante, de lo femenino: dotado de dos rostros: dulce y bello el de arriba, violento y sangrante el otro –esa boca agresivamente dentada que se abre al interior del cuerpo del dragón. Y, por lo que se refiere a este segundo, resulta obligado llamar la atención sobre su mirada siniestra, que invita a recordar la de aquella Gorgona a la que Perseo, el precedente pagano de San Jorge, hubo de vencer antes de rescatar a su dama de las garras del dragón –entonces marino. Su terrible mirada, es sabido, provocaba la muerte en quien la contemplaba de frente. Perseo logró vencerla utilizando su escudo como espejo. San Jorge, por su parte, la neutraliza hundiendo en ella su lanza.

Y una última cosa, esta vez a propósito de la configuración cromática de la obra.

El dragón es verde, como la tierra y el bosque que el caballero ha logrado atravesar. El caballo, en cambio, es blanco, como la blanca piel de la mujer. Y el vestido de ella es rojo, como la silla de montar del caballero.

Pero el rojo más intenso se encuentra en la boca sangrante del dragón. Y ese es el mismo rojo de la parte delantera de la mujer, de su pecho y, sobre todo, de los pliegues de su falda.

Pues, después de todo, lo que la boca abierta y amenazante del dragón pone en escena, sobre la tela del lienzo, es lo que los vestidos de la bella mujer esconden.

Es ese, sin duda, su dragón. Mas no por ello amenaza menos con devorarla, pues no puede ser domesticado. De manera que por eso ella, la mujer, reclama un héroe capaz de vencerlo y liberarla.

(Y es que, ya va siendo hora de recordarlo, la mujer existe. Y precisamente en esto se diferencia de la histérica: en que sabe de su dragón y, por eso, sabe de la necesidad de los héroes.)

La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros

LUIS MARTÍN ARIAS

1. La diferencia sexual como hecho textual

La convocatoria del II Congreso de Análisis Textual[1] contiene una frase que resume, con precisión casi telegráfica pero a la vez enormemente esclarecedora, los presupuestos básicos en los que se sostiene el concepto de diferencia sexual que anima a este artículo: "Más allá de lo biológico, aunque en inevitable relación con ello, la diferencia sexual se manifiesta como un hecho eminentemente cultural, es decir, textual".

Vamos por tanto a considerar la diferencia sexual como algo que se construye –o no, nada hay garantizado en este sentido– mediante operaciones de tipo cultural (y por tanto de manera artificial, a través de herramientas o constructos humanos... demasiado humanos); resultando esencial en ese trabajo de construcción el papel que juegan unas máquinas lingüísticas que son los textos.

La diferencia sexual la establecen, la fabrican los textos, siendo por eso dicha diferencia algo específicamente humano que no podemos encontrar en la naturaleza. No existe entre los animales, salvo como proyección imaginaria de nuestras propias categorías culturales y lingüísticas sobre ese continuum, amorfo e indeterminado, que es lo real natural.

¿Quiere esto decir que, de acuerdo con lo que postula la neo-retórica posmoderna[2] la diferencia sexual es sólo lingüística y artificial y por tanto, y dado su carácter no fundado en una verdad absoluta, la identidad sexual es modificable al gusto del consumidor? En este sentido, para la neo-retórica posmoderna cada cultura, cada sociedad tendría su propia manera de construir la sexualidad, incluso la misma diferencia sexual masculino/femenino podría no existir si una sociedad decidiera propiciar, por ejemplo, la indiferencia sexual, mediante la modificación

1 Este artículo es una versión, revisada y ampliada, de la conferencia con la que tuve el honor de clausurar el 15 de noviembre de 2003 el II Congreso de Análisis Textual "La diferencia sexual", celebrado en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

2 Stanley FISH. *Prácticas sin teoría. Retórica y cambio en la vida institucional*. Ed. Destino, 1992; pp. 257–303.

de las prácticas lingüísticas (de este desvarío nació la nefasta y sistemática censura del lenguaje, con el fin de purificarlo en tanto que "sexista", propugnada por el movimiento de lo "politicaly correctness").

La neo-retórica "afirma y demuestra sistemáticamente la naturaleza, mediada, construida, parcial y socialmente constituida, de todas las realidades, tanto si son fenomenológicas, lingüísticas o psicológicas", de tal modo que el hombre, inevitablemente retórico, "manipula la realidad y establece con sus palabras los imperativos y exigencias a los cuales deben responder él y sus semejantes"[2]. Hay gran parte de verdad en esta caracterización de la realidad como esencialmente semiótica (e imaginaria), caracterización que permite desenmascarar la impostura de lo que Fish denomina "racionalismo fundamentalista", pero finalmente esta concepción exclusivamente sofística de la realidad conduce al relativismo cultural y al todo vale posmoderno. No estamos de acuerdo con esta visión meramente retórica tanto de la realidad social como de la diferencia sexual, porque excluye a lo real. Y es precisamente aquí donde entra en juego la segunda parte del enunciado que, tomado de la convocatoria de nuestro Congreso, hemos citado al principio de este artículo: la diferencia sexual se construye (o no) más allá de lo biológico pero en inevitable relación con ello. Aparece por tanto "ello", lo biológico, lo anatómico, el cuerpo. Es decir, lo real del cuerpo. Pero, ¿qué relación se puede establecer entre el lenguaje y lo biológico? Para algunos esta puede ser de tipo exclusivamente semiótico, en el sentido de que a cada signo le correspondería un referente. Al significante "masculino" le correspondería un cuerpo referencial, anatómicamente masculino, mientras que al significante "femenino" le correspondería un cuerpo referencial femenino.

Conviene precisar de inmediato que no compartimos tampoco esta normatividad idealista, que postula una correspondencia inapelable entre el significante y el referente; una supuesta equivalencia que la lingüística de tipo estructuralista, el psicoanálisis de inspiración lacaniana y las diversas teorías de la deconstrucción –incluida la neo-retórica de Fish, que acabamos de mencionar, al fin y al cabo una versión americana de las teorías de Derrida– se han encargado de refutar, con evidente eficacia, durante las últimas décadas del pasado siglo. De todas estas perspectivas deconstructivistas nos interesa especialmente la lacaniana, aunque sólo sea para señalar cómo el problema está en que Lacan no establece la diferencia teórica que permite distinguir al signo (el significante) del símbolo. Ha sido J.G. Requena el que, a propósito de la psicosis, ha diferenciado "en el campo del Lenguaje, un orden semiótico, lógico-comunicativo, que el psicótico maneja perfectamente (el mejor ejemplo

2 Stanley FISH. *Prácticas sin teoría. Retórica y cambio en la vida institucional*. Ed. Destino, 1992; pp. 257–303.

nos lo suministra el paranoico) y un orden simbólico al que éste no tiene acceso". De este modo, "la diferenciación interna al ámbito del lenguaje entre un registro semiótico y una dimensión simbólica, obliga, finalmente, a redefinir la relación entre lo simbólico y 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 del lenguaje (...) que hace surco al encuentro con lo real" [3].

Lo simbólico es esa dimensión del lenguaje que permite afrontar el encuentro (un encuentro peligroso, que incluso puede ser devastador) con lo real del cuerpo, con el sexo. Ahora bien, ¿cómo permite lo simbólico del lenguaje encarar lo real sexual para que el goce, que esa experiencia conlleva, pueda resultar sublime, o al menos no necesariamente siniestro? Pues merced a una promesa, en tanto que palabra verdadera, es decir simbólica[4]; la promesa de que es posible el encuentro sexual genital, de que el trabajo, sin duda penoso, de construcción de la diferencia sexual mediante los textos, tiene como horizonte simbólico la relación sexual genital.

En resumen, dentro de la "Teoría de Lo Simbólico" que propone J.G. Requena se puede establecer la existencia de un horizonte cultural, civilizatorio, en el que es posible constituir la diferencia sexual a partir de la promesa de que existe la relación sexual, en tanto que sexualidad genital. Una sexualidad, por consiguiente, cuya clave es la reproducción; lo cual nos permite pensar a los textos que construyen la diferencia sexual en función de la relación que establecen con el problema de la fertilidad, es decir de la capacidad (o de la incapacidad, tal y como ocurre en Occidente actualmente) de reproducción de la especie humana.

Esto nos lleva a sugerir la existencia de una conexión entre el proceso de deconstrucción sistémica que la posmodernidad viene aplicando a todo tipo de textos y la creciente dificultad para construir la diferencia sexual, que a su vez estaría asociada a la crisis de natalidad que padecemos en nuestro ámbito cultural (sólo parcialmente compensada por la natalidad de los inmigrantes procedentes de otras culturas no occidentales). En el fondo, aunque ésta por supuesto no sea la única explicación posible, existe también una conexión entre ambos fenómenos y la infraestructura económica, es decir con la base económica en la que se sustenta el actual capitalismo posmoderno. Así, se han publicado recientemente estudios en los que se confirma algo que ya cabía suponer desde hace mucho tiempo: que los solteros son el grupo social con más capacidad consumista y el que expresa idealmente el prototipo social mejor adapta-

3 Jesús GONZÁLEZ REQUENA: "El texto: tres registros y una dimensión". *Trama y Fondo* nº 1. 1996; pp. 3–32.

4 Como dice J.G. REQUENA en "Teoría de la verdad" (*Trama y Fondo* nº 14. 2003, p. 94) "la verdad no es lógica, ni objetiva: su dimensión no es la del código, no es la del orden semiótico" de tal modo que el campo de la verdad es "el campo donde la palabra instaura algo que no existía antes de ser pronunciada. Tal es la eficacia –simbólica– de la palabra verdadera: la palabra que introduce en el mundo algo que, antes de ella, no estaba –y en ello estriba el acto radical de la creatividad humana".

do –desde el punto de vista mercantil– a la sociedad occidental en su etapa de consumismo individualista y publicitario. Los servicios y bienes de consumo –empezando por la vivienda de pequeño tamaño, tipo estudio o miniapartamento– se diseñan de manera creciente en función de las necesidades de este trabajador/consumidor ideal, que en modo alguno cabe denominar como "proletario" (pues carece, precisamente, de prole).

En definitiva, es en relación con el horizonte simbólico de una sexualidad genital como hay que situar a los textos, que son las herramientas para el trabajo, material y concreto, de construcción simbólica de la diferencia sexual; una diferencia que permite situarnos, como sujetos trágicamente sexuados, en la perspectiva de dicho horizonte. Ahora bien, los textos pueden ser de muchos tipos: textos literarios, cinematográficos, poéticos, musicales... ; pero también mitos, ritos, literatura de transmisión oral, folklore, cultura popular, etc. Cabría añadir que, en relación con todos ellos, existiría un texto primordial de referencia, un Metatexto: el Relato Edípico, origen y fundamento mismo de la dimensión simbólica para el ser humano.

2. La relación entre el texto popular y el texto moderno

Nos interesa ahora subrayar la posible clasificación de todos esos textos que acabamos de mencionar en dos grandes grupos: el de los textos modernos o moderno-burgueses (literatura, teatro, ópera, cine, etc) y el de los textos primitivos o de la cultura popular (cuentos, proverbios, folklore, etc). La relación que existe entre ambos grupos ha sido estudiada, a su manera, por M. Bajtin[5], al analizar el trasvase que se produjo desde el carnaval medieval (prototipo en Occidente de la cultura de la fiesta) a la obra escrita de François Rabelais, iniciándose de este modo la literatura moderna. Aunque Bajtin se centra fundamentalmente en la obra de Rabelais, también nos hace ver la presencia de ese mismo trasvase de un tipo de cultura a otro en Cervantes, y más en concreto en "El Quijote", y finalmente en el teatro de Shakespeare.

Desarrollando lo que Bajtin apunta, con su sugerente análisis de las primeras obras literarias modernas y lo que éstas deben al carnaval, podemos pensar que la cultura occidental contemporánea (la llamada también "alta cultura") nace y se alimenta de la cultura de la fiesta, de la cultura popular medieval. Esta hipótesis se verifica incluso para el llamado "séptimo arte", pese a su tardía emergencia a finales ya del siglo XIX, cuando la cultura popular tradicional estaba en franco retroceso. En efec-

5 Mijail BAJTIN. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial, 1998.

to, pese al declive del universo carnavalesco medieval, en una fecha como es 1895, será del mundo de la fiesta, de la feria, del circo y de las varietés de donde se nutra el primer modelo de espectáculo cinematográfico; aquel que puso en pie, con genio incomparable, Georges Méliès; de tal modo que la estrecha relación entre el Carnaval y el cine de Méliès debe ser sin duda una cuestión clave para una historia de los orígenes del cine, tal y como hemos planteado en otro lugar[6].

6 Luis MARTÍN ARIAS: "Cinematógrafo y Carnaval". *Tres al Cuarto* nº 5, 1999, pp. 23–27.

Precisamente por eso, porque el texto moderno procede de la cultura popular, podemos establecer bastantes semejanzas: la esencial es que ambos son "textos"; aunque, y es esto lo que ahora nos interesa, también podemos señalar algunas diferencias. La primera consiste en que el texto popular carece de autor: ¿quién es el autor de un chiste, de un trabalenguas, de un dicho o refrán? ¿Quién es el autor de un cuento popular o de un relato de transmisión oral? Primero Charles Perrault (1628-1703), y más adelante Jacob Grimm (1785-1863) y su hermano Wilhelm (1786-1859), se limitaron en realidad a retomar los cuentos de la tradición oral y folklórica para hacer a partir de ellos una versión en clave literaria, en línea con ese gusto tan propio del romanticismo por la reformulación y readaptación moderna de la cultura popular.

Del mismo modo es factible preguntarse quién compuso las canciones o quién ideó los bailes de la tradición folklórica; quién inventó los diseños de la alfarería con barro, o de la arquitectura popular con adobe. Y es que el texto popular se asemeja al texto artístico más primitivo o pre-moderno: no sabemos quiénes fueron los autores de las pinturas de Altamira, pero tampoco conocemos a los arquitectos responsables de las iglesias románicas o de las pirámides amerindias.

Hay que recordar, por tanto, que el concepto de "autor", tal y como ahora lo entendemos, surge en un momento determinado de ese proceso que denominamos Modernidad; proceso modernizador que se ha ido desarrollando en varias etapas, interrumpidas por épocas en las que la dinámica inherente al mismo se estancó: de este modo tendríamos un primer periodo modernizador, el del clasicismo greco-romano, interrumpido por la larga Edad Media, el cual habría continuado después, desde el Renacimiento hasta la actualidad. En este sentido sería interesante estudiar cómo el cristianismo medieval supuso la vuelta a un arte marcadamente simbólico y social, en el que el autor individual se diluyó de nuevo en el grupo, englobado en la estructura derivada de una fuerte religiosidad, siempre entendida como dialéctica ley/transgresión (Cuaresma/Carnaval). El cristianismo medieval ejemplificaría en este aspecto la irrupción hegemónica de un neo-primitivismo cultural, que

ensalzó de nuevo lo social, lo popular, por encima del anterior elitismo clasicista.

Señalada, pues, la inexistencia del autor en el texto popular, otra diferencia estribaría en que, al contrario de lo que ocurre en la mayor parte de los textos modernos de "alta cultura", el texto popular tiende a tener un soporte efímero. Se ha dicho que cuando un anciano africano muere en una remota aldea de la selva es como si ardiera una biblioteca entera: en efecto ese anciano retenía en su memoria una gran cantidad de canciones, relatos, juegos de palabras, dichos, historias... que al ser de transmisión oral, y al no haber sido fijadas por antropólogos o estudiosos de estos temas (el ritmo de desaparición de los textos de la cultura popular supera con mucho a la capacidad del trabajo de fijación en soportes modernos, como pueden ser grabaciones o filmaciones) desaparecen irremediablemente con la muerte de aquellos que los memorizaron (este drama permite reconocer, por otra parte, la enorme importancia de la memoria, en la cultura tradicional).

Que el soporte del hecho cultural popular sea efímero se debe asimismo al carácter público y social del texto tradicional, que conlleva un tipo de experiencia colectiva hasta cierto punto irrepetible: la faena de un torero sólo quedará grabada en la memoria de los aficionados que la contemplaron, ya que aunque haya sido fotografiada, filmada o retransmitida por TV, la magia de la misma escapó a la fijación en estos soportes audiovisuales. De hecho la corrida de toros ha sido, justamente, considerada como intelevisable[7]. Lo mismo ocurre con, por ejemplo, las procesiones de Semana Santa: son experiencias que hay que vivir, que se tienen que producir en vivo y en directo, pues ese es su efímero y emocionante soporte.

De este modo pasamos así a definir otra característica del texto popular, la de su resistencia a la fijación en materiales estables. La corrida es intelevisable o infilmable de la misma manera que lo es también la Romería del Rocío o los Sanfermines: la experiencia textual verdadera sólo se alcanza si se vive personalmente el acontecimiento desde dentro. Tampoco se puede grabar en un magnetofón la gracia, el arte de un narrador popular en el contexto auténtico de transmisión de estos textos. Porque cada narrador introducía, en la actualización del texto, una variante nueva y esencial: la de su subjetividad, que se plasmaba en su forma de contar frente a la de los otros narradores.

7 Alberto FERNÁNDEZ TORRES: "Retransmisiones taurinas: del drama a la estadística". *Contracampo* nº 39. 1985, pp. 38-42. Este artículo plantea muy pertinentemente que el toreo es un problema de terrenos, de espacios, y que la percepción de los espacios guarda relación con la disposición topológica del espectáculo, que es circular, de tal modo que no deja lugar para una posición privilegiada en la que ubicar a la cámara, la cual inevitablemente aplana lo que capta, convirtiendo en dos dimensiones lo que es tridimensional: "nada en la pantalla es como en la Plaza: un redondo es un pase que obliga al toro a realizar un giro de 120º en la Plaza, pero en la TV queda reducido, como mucho, a un pase de 90º, esto es, a un pase sin hondura; un buen pase de pecho obliga al toro a recorrer en un brusco giro, la línea circular que dibuja imaginariamente el pecho del torero, pero en la TV queda reducido a un torcimiento brusco de la cabeza y tronco del animal, a un fiero escorzo; la mayor parte de los pases de capa o muleta obligan al toro a dibujar recorridos circulares, que el aplanamiento propio de la cámara achata y desdramatiza. La retransmisión de una corrida es un aburrido ejercicio de impotencia".

3. La experiencia textual en tanto que experiencia religiosa

Dado que el texto popular está íntima y explícitamente relacionado con lo social (por ej. los relatos de transmisión oral), mientras que el texto de la cultura moderno-burguesa (por ej. la novela comercial) aparentemente propicia una experiencia más individual, se ha tendido a pensar (el primero en hacerlo fue precisamente Bajtin, condicionado por su, hoy totalmente obsoleta, ortodoxia marxista) que el texto popular correspondería al concepto de "pueblo" mientras que el texto moderno sería propio del "burgués" individualista. Para evitar esta errónea deriva, hay que introducir en el debate a Georges Bataille, que nos ha señalado la existencia de dos ámbitos de lo humano: el de lo profano y el de lo sagrado[8]. El primero se corresponde con el mundo del trabajo, de la producción y la acumulación; y por tanto con el del desarrollo de cierta racionalidad que lleva a inventar nuevas herramientas y nuevas técnicas para el dominio de lo real natural; mientras que el ámbito de lo sagrado tiene que ver con el derroche, la fiesta y la transgresión (también con la violencia y el erotismo).

8 Georges BATAILLE. *El erotismo*. Tusquet Editores. Barcelona, 1988 (5ª ed.).

Sin embargo, para determinado tipo de Modernidad sólo existe el ámbito de lo profano y todo lo demás son supercherías, rémoras de un pasado oscuro y primitivo que hay que dejar atrás, gracias a la energía de unas "luces" racionalistas dispuestas a iluminar cualquier zona del universo oscurantista. Subrayemos que aunque la llamada Ilustración es un proceso que se hace explícito en el Siglo XVIII, en Occidente proviene, como ya hemos sugerido, de mucho más atrás, en una evolución que conoce altibajos, retrocesos y momentos de especial aceleración, desde el Siglo de Pericles y la época de Cicerón, al Renacimiento, para acabar cuajando en la llamada "filosofía de las luces", abriendo así las puertas a la modernidad contemporánea. La idea común más poderosa, subyacente a este proceso, es la de que el ser humano es racional y lógico y la evolución histórica, bajo el signo del Progreso, desarrollará plenamente esta potencialidad de raciocinio, mediante la acumulación de conocimientos; desterrando así, gracias a la luz de la ciencia, los restos de oscurantismo, superstición y pensamiento mágico-primitivo que la ignorancia y el miedo han ido acumulando en el interior de la mente humana. En esta lógica entra el famoso dicterio marxista "la religión es el opio del pueblo", sin duda alguna uno de los mayores errores conceptuales de tan interesante filosofía política, que por éste y otros motivos, quizá asociados a él, se transformó muy pronto en ideología –más sugerente y productiva, por su ambivalencia, resulta ser la afirmación de Freud: "la religión es comparable con una neurosis infantil" [9].

9 Sobre Freud, y su conflictiva relación con la religiosidad monoteista ver: J.G. REQUENA. "El horror y la psicosis en la teoría del texto". En: *Trama y Fondo* nº 13; pp. 9-29.

Si bien la llamada Posmodernidad no es sino la consecuencia de una crisis de este optimismo positivista, junto a un cuestionamiento desde el mismo ámbito de la filosofía (incluso desde la filosofía política) del concepto mismo de progreso racionalizador ilimitado y constante, en el sentido común dominante todavía subyace poderosa esta idea unidimensional del hombre como ser exclusivamente racional.

No se trata, por supuesto, de reivindicar a estas alturas ningún tipo de irracionalismo ciego, pero quizás ha llegado la hora de admitir que el fanatismo no sólo anidaba en el lado oscuro y primitivo del hombre: hay también un fanatismo de la racionalidad a ultranza, que no reconoce esa otra dimensión, ese lado oscuro como algo consustancial al ser humano, que ningún progreso o evolución social podrá eliminar.

No obstante, al intentar suprimir la dimensión mágica de la mente racional, el fanatismo positivista ha obturado las vías para una gestión humana y creativa de la energía pasional que nos habita: cegadas las vías de gestión (primero en la religión y, consecutivamente, en el arte), el lado oscuro se manifiesta, como venganza, a través de fenómenos como el fundamentalismo religioso o todos esos fanatismos que han caracterizado al siglo XX, aparentemente políticos pero en el fondo también "religiosos", como el nazismo o el estalinismo; fanatismos todos ellos dotados de una manifiesta capacidad pulsional, tremendamente autodestructiva para la especie humana.

La hipótesis es esta: el ser humano es esencialmente un ser religioso y por tanto está abocado a vivir de una manera religiosa. Y es religioso porque es social: la religión es en primer lugar "religación", es decir, aquello que permite religarnos y respetarnos los unos a los unos, estableciendo el lazo social[10]. Ahora bien, hay formas de religiosidad aceptables, pues nacen de un proceso de construcción de lo social a partir de subjetividades más o menos bien elaboradas, cada una mediante su propio proceso de bricolaje edípico. Un ejemplo de religiosidad humana, vivible, es esta maravilla de equilibrio, que sólo cuando perdamos valoraremos en su justa medida, que podemos denominar catolicismo popular español, tal y como ahora lo conocemos en democracia, pasado el equívoco que supuso la manipulación política que de dicho tipo de religiosidad popular intentó el franquismo a través del nacional-catolicismo. La actual forma de religiosidad popular que vivimos en España da lugar a notables paradojas, como puede ser el hecho de que se produzcan fenómenos de masas como la Romería del Rocío (F1), con un millón de participantes, la mayoría jóvenes, al mismo tiempo que asistimos a una práctica religiosa institucional en continua decadencia: no hay nada más que

10 Aunque la etimología de la palabra se discute desde la antigüedad, se tienden a admitir dos orígenes: el que hemos mencionado de "religare" (al que le saca mucho partido el filósofo Xabier ZUBIRI, por ej. en *Naturaleza, Historia, Dios*. Ed. Alianza), o el que han mantenido los estudios etimológicos oficiales del castellano, por ej. los de Joan COROMINAS, según los cuales viene de "religlo, –onis", que significa escrúpulo, delicadeza; interpretación que coincide con la opinión de Ortega y Gasset: "religiosus quería decir escrupuloso, por tanto, el que no se comporta a la ligera, sino cuidadosamente. Lo contrario de religión es negligencia, descuido, desentenderse, abandonarse" ("Del imperio romano". OC, T. VI, pág. 64). Para San Agustín tiene que ver con relegere (releer y repasar las ceremonias del culto), religare (vincular) y reeligere (reelegir a Dios, después de la separación por el pecado). Debo todas estas aclaraciones y notas a la amabilidad de Manuel Canga. No obstante quisiera añadir que la palabra, tan densa, sin duda remite a una pluralidad de significados, que sin embargo pueden convivir unos con otros según el principio de no contradicción que se da en la polisemia que se percibe en toda dimensión simbólica, y que ya estableció Freud en la interpretación de los sueños; teoría polisémica que en el campo de la antropología ha mantenido Victor Turner. En definitiva, lo que religa y hace lazo social tiene que ver con ser escrupuloso y cuidadoso con el otro (y con el Otro simbólico); al tiempo que todo rito es relectura o repetición, tras pasar por esa separación que supone ser la transgresión o contra–rito.

ponerse un domingo a la puerta de una iglesia y ver la edad media de los fieles. Del mismo modo sorprende la fuerza de las celebraciones religiosas, desde la "primera comunión" a los rituales navideños (más allá de su obvia y burda manipulación comercial y consumista), cuya pujanza no deja de ser llamativa en una sociedad tan supuestamente secularizada[11], y más cuando dicha pujanza ritual cuenta incluso con la hostilidad de la propia institución eclesial (a quien estas manifestaciones de religiosidad popular no suministran ningún incremento en su poder de control político y social: todo lo contrario, son perfectamente compatibles con el declive del mismo).

F1: La multitud avanza en la Romería del Rocío

En todo caso la Modernidad ha sido implacable con las experiencias religiosas, persistiendo en negar esa dimensión ineludible del ser humano. Lo que ocurre es que, como dijo G. K. Chesterton, "cuando los hombres ya no creen en Dios, no es que no crean en nada, es que se lo creen todo": surge así el auge de sectas o de creencias en cosas banales (el horóscopo, la astrología, las cartas astrales, las brujas y las lectoras de manos y echadoras de cartas viven una época dorada y prestigiosa entre las masas de supuestos descreídos y ateos occidentales); pero también crecen, y ahí está el peligro, los fanatismos supuestamente políticos, producto de una "religación" social fallida. De este modo, sobreviven en la Modernidad las experiencias bienhechoras de lo sagrado, propiciadas por una religiosidad conformadora de lo social (hemos citado el catolicismo popular español, aunque podemos mencionar también, por poner un ejemplo a la vez cercano y distante, esa variante de la religiosidad musulmana popular que es el sufismo marroquí, con sus cofradías y otras prácticas tradicionales, tan acogedoras), pero cuando estas formas asumibles de religiosidad popular desaparecen o alcanzan determinado grado de retroceso o repliegue puede estallar una "religiosidad" psicopática, que surge tras la forclusión de lo social[12].

Dicha a-religión o anti-religión, que denominamos psicopática, es el reverso de la religión, pero guarda con ella un engañoso parecido formal (del mismo modo que se parecen el héroe y el psicópata, siendo como son a la vez diametralmente opuestos). Aunque ahora no podemos detenernos en analizar este asunto, habría que pensar la relación, bastante evidente a nivel formal, que se percibe entre, por ejemplo, las procesiones de estilo barroco de la Semana Santa española y la puesta en escena nazi, con sus procesiones de antorchas, sus desfiles y su esvástica (significante de origen pagano con connotaciones anti-cristianas: no en vano Hitler era católico); con las túnicas, capirotes blancos y cruces quemadas (curioso anti-rito, violentamente deconstructor del símbolo cristiano) del Ku-Klux-Klan[13] o con las procesiones de devotos estalinistas ante la

11 Se ha publicado hace poco un magnífico análisis sobre la vigencia práctica de un mito/rito nuclear del universo simbólico católico en España: Jesús GONZÁLEZ REQUENA: *Los tres reyes Magos: la eficacia simbólica*. Ed. Akal, 2002.

12 El concepto de "forclusión" procede de Jacques LACAN (ver: *Seminario 3. Las psicosis.* Ed. Paidós, 1984) y sirve para explicar el origen de la psicosis (que estaría en una forclusión del significante Nombre del Padre); pero ya hemos explicado cómo J. G. Requena especifica que dicha forclusión da lugar a un fracaso del acceso del individuo a la dimensión de lo simbólico, pero no al registro semiótico del Lenguaje. Nosotros proponemos ahora aplicar este concepto de forclusión, tal y como lo utiliza Requena, para explicar el origen de la "religiosidad psicopática", como fracaso en la transmisión y constitución del lazo social.

13 El nombre de esta organización terrorista, racista y de extrema derecha, procede de una adaptación de la palabra griega kuklos, que significa "círculo". El Klan surgió en 1865, aunque desapareció pocos años después, siendo refundado en 1915 por el antiguo pastor metodista William Simmons. Llegó a contar en 1924 con 3 millones de miembros, partidarios de rechazar y atacar a negros, judíos y católicos.

momia de Lenin; ejemplos todos ellos de lo que llamamos "religiosidad" psicopática. El nazismo, con seis millones de judíos sacrificados en poco más de 3 años en el altar de una eficaz producción de muerte, gracias a la estricta aplicación de una concepción burocrática moderna y una no menos moderna producción fabril (en este caso de muerte) seriada y en cadena[14], demostró contundentemente cómo una sociedad avanzada, moderna, heredera de Schopenhauer y su dicterio anti-cristiano de que no todos los seres humanos tienen alma, y de Nietzche y su *Dios ha muerto*, puede acabar en manos de un fanatismo "religiosamente" psicopático, lanzado al sacrificio humano de víctimas inocentes (y marcadas también religiosamente: eran judíos) que por su vacío simbólico fue claramente el producto de la tremenda forclusión operada por la Modernidad (de hecho Alemania probablemente era en los años 30, junto a los EEUU, el país más moderno del mundo). Lo mismo puede decirse de la URSS y su Gulag o de los campos de la muerte camboyanos, el mayor genocidio en términos porcentuales del muy competitivo, en materia genocida, siglo XX, desarrollado en un país cuya tradición budista quedó forcluida por un moderno discurso maoísta (aprendido por Pol Pot en la Universidad de la Sorbona de París, todo hay que decirlo).

14 Zygmunt BAUMAN. *Modernidad y Holocausto*. Ediciones Sequitur, 1997.

Volviendo a Bataille señalemos, pues, que junto a esa racionalidad práctica de lo profano está la ineludible dimensión de lo sagrado, que cuando se recusa o, peor aún se forcluye, da lugar a fenómenos de "religiosidad" fanática y psicopática, generalmente disfrazada en el siglo XX de movimiento político[15]. En este sentido, resulta difícil de asumir que los pueblos primitivos pintaran bisontes en Altamira porque, en su ingenuidad infantil, creían que así los cazaban mejor. Esos pueblos primitivos eran probablemente tan racionales como nosotros, aunque sabían que una cosa era el mundo de lo profano, de las técnicas para cazar, y otra muy distinta el mundo mágico de lo sagrado, ineludible para poder dar coto a la pulsión, a las fuerzas oscuras que nos habitan. De este modo podemos establecer una continuidad en el interior de lo que Bataille denomina lo sagrado (que es el mundo de la fiesta y el derroche, es decir el del carnaval y la cultura popular) con el arte moderno: ambos, el texto popular y el moderno de alta cultura, son tipos de experiencia religiosa, es decir son expresiones diferentes pero equivalentes de lo sagrado. En relación con lo que ahora nos interesa, la Fiesta de los toros, debemos recordar la conexión que existe entre su texto más moderno, la corrida a la española, tal y como se fue estableciendo a lo largo del siglo XIX, y sus textos populares, las capeas, encierros, toros embolados...[16].

15 En el siglo XXI ya no parece necesario tal disfraz, como viene a demostrar Al Qaeda, movimiento posmoderno que se manifiesta explícitamente como "religiosamente psicopático".

16 Luis MARTÍN ARIAS. "Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror". *Trama y Fondo* nº 12, pp. 31–44.

4. Rito y Fiesta: la ley y su transgresión

Para Bataille lo sagrado tiene que ver con la fiesta, con el exceso, el derroche y, finalmente, con la transgresión. Pero como ya hemos señalado es necesario ir más allá de lo que propone Bataille, para poder formular la dialéctica que conforma a la experiencia sagrada, que es la experiencia religiosa propiamente dicha; una dialéctica que se establece entre la ley sancionada por el rito y la transgresión (encauzada, canalizada) de dicha ley. Esto permite explicar la afirmación de Bataille de que "la vivencia profunda de la religión como la del erotismo requiere una experiencia personal, igual y contradictoria de la prohibición y de la transgresión", pues la transgresión levanta la prohibición pero sin suprimirla (ya que la prohibición, es decir, la ley, crea el deseo). Lo que finalmente rige la religión es esa certera fórmula que propone Bataille: la experiencia de lo sagrado permite llevar a cabo una transgresión limitada u organizada.

A partir de ahora cuando hablemos de lo sagrado o de experiencia religiosa nos vamos a centrar fundamentalmente en el universo simbólico católico (hispano), y es en el contexto de este universo en el que vamos a establecer una clasificación de esos ritos que permiten sancionar la ley que luego, en el trascurso de la fiesta, se va a transgredir; o bien, es otra forma de decir lo mismo, los ritos que permiten una transgresión limitada, encauzada, de la ley. Dichos ritos pueden ser institucionales (que se realizan dentro de la ortodoxia institucional: por ejemplo la misa), mixtos (procesiones, romerías) y heterodoxos (corrida, capeas).

Dentro de este universo católico popular, debemos señalar cómo en las fiestas patronales se combinan todos los tipos de ritos: la misa, las romerías y las fiestas taurinas. De este modo podemos establecer la conexión entre la corrida como ritual (heterodoxo) y la religiosidad popular e institucional (especialmente en lo que se refiere al Culto Mariano, un culto esencial en el universo simbólico católico- mediterráneo).

Existe, tal y como ha señalado Pitt-Rivers[17], una asociación polisémica entre la Virgen y el Toro, en primer lugar porque "más de la mitad de los toros sacrificados en España lo son en honor de la Virgen", de una Virgen que se suele representar sobre una media luna que remite a la forma inequívoca de los cuernos del toro. Esa asociación, la mayoría de las veces latente, se hace en ocasiones manifiesta como en el caso de la Virgen de Monte Toro, Patrona de Menorca, cuyo apelativo hace referencia a la única elevación de la isla, seguramente una denominación relacionada con el culto mediterráneo al toro y con las llamadas "Taulas", unos monumentos megalíticos.

17 El inglés Julian Pitt-Rivers fue un aristócrata, hijo y nieto de antropólogos (su abuelo fue el creador de la antropología como especialidad universitaria y todavía en la Universidad de Oxford existe un "Museo Pitt-Rivers" en memoria de este profesor que empezó los estudios sistemáticos de los pueblos primitivos). El nieto, Julian, fue un innovador al estudiar con mirada antropológica las costumbres todavía vigentes en el mundo desarrollado, por eso está considerado como el impulsor de la llamada "antropología de la comunidad". Hay que decir que el presente artículo está inspirado, de manera notable, en su tardía pero inmensamente sugerente obra antropológica sobre los toros. En parte inédita y en parte dispersa en múltiples artículos, muchos de ellos inencontrables, por fortuna acaba de ser recopilada en: "Antropología de la Tauromaquia: obra taurina completa de Julian Pitt-Rivers". *Revista de Estudios Taurinos* nº 14-15. Fundación de Estudios Taurinos. Sevilla, 2002.

En cualquier caso conviene recordar que la Virgen está asociada, siempre por supuesto en el interior de este universo simbólico que estamos analizando, con la fertilidad: es la Madre de Dios hecho hombre y a la vez Mujer Pura (Virgen); es decir se trata de una madre simbólica. O de una manera simbólica de dar sentido a lo real de ser madre, a lo real del cuerpo femenino.

F2: A la plaza con mantilla blanca

En cuanto a las fiestas patronales, en honor de la Virgen en una alta proporción, hay que señalar que en ellas se establece una interesante dialéctica misa/corrida. La misa es el ritual manso (institucional) en el que se representa el sacrificio del Cordero, que siempre precede a la fiesta, pues la misa se realiza el domingo (o día de la fiesta patronal) por la mañana (a las 12, generalmente), y las mujeres asisten con mantilla negra; mientras que la corrida es la fiesta brava a la que asisten las mujeres con mantilla blanca (F2), y en la que se representa el sacrificio del toro, siempre posterior a la misa, durante el domingo o el día de la fiesta pero por la tarde, a las 5 en punto, iniciándose con religiosa puntualidad ritual (en Madrid, durante el siglo XIX, la corrida solía celebrarse el lunes). Por otra parte podemos señalar el papel sacerdotal del torero, que oficia ante los fieles un rito de puntillosa normativa, vestido con un traje de torear que remite en su forma y en sus bordados a la casulla del cura (F3). Además, el torero-sacerdote inicia el ritual, mediante el paseíllo, arropado con un capote de paseo en el que se suelen reproducir imágenes religiosas (de Vírgenes, por ejemplo).

F3: Casulla de un sacerdote católico

Nos encontramos aquí con la presencia explícita de los dos componentes del texto ritual religioso, que nos permiten ir más allá del planteamiento sesgado de Bataille, que sólo reconoce y caracteriza bien el componente transgresor de lo sagrado. El texto religioso tiene que ver con el Carnaval (la fiesta, la transgresión, el derroche) pero a la vez también está íntimamente relacionado con la Cuaresma (la reconstrucción periódica de la Ley Simbólica; el derroche y el sacrificio, por fin, simbolizados). Este doble componente es denominado por Pitt-Rivers como rito/contra-rito, de tal modo que "el contrarito del Toro no contradice al rito del Cordero sino que lo complementa".

5. La violencia como elemento esencial de la fiesta

Ya hemos dicho que una forma de locura, muy peligrosa pero tremendamente moderna, totalmente actual, consiste en pensar que el ser humano puede regularse exclusivamente mediante lo racional y que por tanto el intercambio de signos o significantes (el paradigma es el dinero)

puede controlar y ordenar a la sociedad que, de este modo, establecería unos lazos sociales basados en reciprocidades medibles, objetivables: yo te doy a ti algo tasado en tantos euros y tú me correspondes con algo de un valor equivalente. Todo limpio, todo verificable según la lógica científico-positivista. Todo, por eso mismo, tremendamente inhumano: si sólo prevalece la lógica del mercado nos convertimos en un número más, en un objeto, en un mercancía intercambiable por otra[18].

En este universo lógico y racional, plenamente capitalista, todo aquello que no puede ser convertido en valor de cambio (en dinero) no existe, es negado o recusado. Y si persiste en manifestarse como fenómeno objetivo es (se dice) por una disfunción que puede y debe ser corregida. Así el problema de la violencia: sólo se entiende cuando es operativa, cuando sirve para algo práctico, para obtener algo concreto (como puede ser el usarla para robar, con guante blanco o no; o para obtener poder con el que robar o prevalecer sobre los demás en un posición privilegiada frente a las relaciones universales de intercambio). Pero, ¿qué ocurre con la violencia sin sentido, sin fin práctico? ¿Por qué miles y miles de jóvenes, muchos de ellos universitarios bien instalados en nuestra sociedad del bienestar, se dedican los fines de semana a destrozar todo lo que pueden, a aniquilar todo signo de civilización, desde las papeleras a los bancos, pasando por las paredes de los monumentos más respetables? ¿Por qué un grupo de hinchas de un equipo de fútbol mata a patadas a un hincha del equipo del pueblo de al lado en un partido sin importancia? ¿Por qué cada vez hay más asesinos múltiples o psicópatas desenfrenados que matan, porque sí, todo lo que pueden? ¿Cuál es el porqué de la violencia en los institutos e incluso en los colegios, que crece y crece sin parar, cuando llevamos décadas de pedagogía basada en la tolerancia y la no-violencia? ¿Cómo es posible que nos hayamos acostumbrado ya al terrorista canalla que pone una bomba, o se lanza él mismo como bomba, en un sitio y a una hora en la que sabe perfectamente que sólo van a morir inocentes, a poder ser niños? Pero, sobre todo, ¿por qué estamos viviendo una auténtica epidemia de ataques a las mujeres, en esta sociedad que, con todos sus defectos, es sin embargo la más igualitaria y feminista que hemos conocido hasta ahora? Son fenómenos de violencia deslocalizada, tan desbocada como incomprensible; aunque este último dato (el del incremento de la violencia contra las mujeres) adquiere una importancia especial si logramos ponerlo al lado de otro acontecimiento social claramente posmoderno: la imparable caída de la natalidad en las sociedades occidentales. A menor capacidad para reproducirnos más violencia desatada y loca contra las mujeres: hagan si no la correlación estadística. Es una violencia ligada al no-sexo genital o mejor dicho a la recusación del sexo como experiencia cuya clave íntima es la reproducción.

18 Como muestra valga un botón: tal y como recordaba recientemente el diario *El Mundo* (David JIMÉNEZ. "La chispa de la vida se apaga en la India". 11–XI–03, pág. 28) "en 1984 un escape en una fábrica de la multinacional estadounidense Union Carbide, especializada en la fabricación de insecticidas, mató a 16.000 personas en Bhopal (India). El responsable de la empresa, Warren Anderson, hoy fugado de la justicia, llegó a celebrar que la tragedia sólo hubiera causado una pérdida de 43 centavos por acción".

Si reinterpretamos la teoría de Pitt-Rivers a la luz de otros autores (George Bataille en primer lugar, con su teoría de lo real de la violencia y su relación con la fiesta y lo sagrado; pero también J. G. Requena y su teoría de lo simbólico) podemos concluir que la violencia es constitutiva y esencial al ser humano. Etimológicamente viene de "Bios": vida, raíz griega que da lugar a palabras como biología o estudio de la vida[19]. No hay vida sin violencia y de ahí su relación con el sexo. Por otro lado Freud afirma que una energía poderosísima, la pulsión ("trieb"), es lo que empuja sin cesar al ser humano hacia la violencia que, si no se regula, es destructora y autodestructiva ("pulsión de muerte" llama Freud a este fenómeno).

19 Jean BERGERET. *La violencia fundamental*. Fondo de Cultura Económica, 1990.

Las sociedades antiguas, sabias en tanto aceptaban una tradición de siglos, admitían la necesidad de regular esa violencia real y pulsional mediante ritos que la desplazaran hacia objetivos no humanos, haciéndola además socialmente productiva. Por eso la violencia ritual tiene como finalidad última y oculta (inconsciente) encauzar la energía de muerte hacia la vida, hacia la fertilidad: el rito/contrarito del Cordero y el Toro es un ritual de fertilidad que anuda el lazo social, revitaliza a la comunidad y crea las bases simbólicas de la diferencia sexual masculino/femenino para conducir a la pulsión hacia el sexo fértil y creador. La Fiesta de los toros (considerada en su conjunto: es decir la corrida y los festejos populares: F4) ofrece un ejemplo de violencia localizada, socialmente productiva (produce cosas que no fabrican ni el capitalismo ni el mercado: buenos vecinos y hombres y mujeres dispuestos a procrear); aplaza la labor de la muerte, ofreciéndole el sacrificio de un animal totémico[20] y el de aquellos que se juegan la vida enfrentándolo.

F4: Encierro en las fiestas de un pueblo

20 Manuel DELGADO RUIZ. *De la muerte de un Dios. La fiesta de toros en el universo simbólico de la cultura popular*. Península, 1986.

La ideología animalista (pseudoecologista) posmoderna, aliada implícita del Capitalismo más salvaje y del pensamiento único del Mercado, no tolera las expresiones simbólicas de violencia y además vive el delirio de despreciar, en un ataque loco de soberbia y prepotencia, lo que han ideado, trabajosamente, generaciones enteras en ritos de un valor cultural incalculable como son los de la Fiesta de los toros[21]. No lo entiende, al tiempo que no quiere ver que la sociedad posmoderna que elimina esas formas de violencia ritual no es una sociedad menos violenta y más solidaria, sino que es una sociedad llena de violencia anómica, y aniquiladora de lo social. Finalmente insolidaria: hoy puede uno ser atacado en medio de una calle en una gran ciudad y morir allí mismo, ante la pasividad de miles de personas.

21 En abril de 2004 hemos asistido a un curioso incidente, por lo demás aleccionador, al producirse la alianza entre el nacionalismo catalán y el animalismo para declarar a Barcelona, ciudad de gran tradición festiva, como "antitaurina". No es casualidad que en Cataluña y el País Vasco, las regiones de España más modernizadas, retroceda a pasos agigantados el catolicismo popular, desplazado por esa versión de "religiosidad forcluida" que es el ultranacionalismo.

6. Erotismo, sexualidad y fertilidad en la fiesta taurina

Para Bataille violencia y erotismo son componentes básicos de la fiesta y de lo sagrado. Acabamos de referirnos a la violencia en las fiestas taurinas, una violencia por lo demás evidente; un componente tan obvio, manifiesto e ineludible de las mismas, que las ha convertido en tremendamente vulnerables al embate de los tópicos más recurrentes de la, hoy dominante, ñoñería animalista. Pues bien, ha llegado el momento de hablar del erotismo, que es por el contrario un componente latente o implícito a la Fiesta de los toros (aunque en el habla española el término "corrida", y otras muchas palabras procedentes del argot taurino, connotan a menudo un significado fuertemente sexual, como expresa a la perfección el dicho coloquial "donde esté una buena corrida que se quiten los toros"). En todo caso, el erotismo de la Fiesta de los toros, y más en concreto de su manifestación "culta", la corrida, fue ya señalado y recreado en su momento por dos grandes artistas españoles del siglo XX: Federico García Lorca y Pablo Picasso (F5); aunque quien supo elaborar una sugerente teoría al respecto fue el francés Michel Leiris[22]. Es más, para Leiris "toda la corrida está impregnada de una atmósfera de erotismo". Es por eso que, como he señalado en otro artículo[16], Bataille dedicará su obra clave, *El erotismo*, precisamente a Leiris, desarrollando a partir de las ideas de este un concepto del erotismo relacionado estrechamente con el de fiesta y, por tanto, con lo sagrado. Gran parte de mi anterior trabajo, publicado en esta misma revista[16], era un análisis, siguiendo a Bataille, del erotismo y su relación con la violencia y la muerte en la Fiesta taurina; por lo cual, y a partir de lo allí señalado, podemos intentar ahora dar un paso más, apoyándonos en Pitt-Rivers, para el cual esta Fiesta viene a ser, finalmente, un rito de fertilidad. Este concepto de fertilidad permite a su vez, cerrando el círculo, enlazar con el hecho de que para Bataille la clave del erotismo sea, precisamente, la reproducción.

F5: Minotauro: para Picasso el toro representa lo masculino

22 Michel LEIRIS. *Espejo de Tauromaquia*. Ed. Turner, 1995.

16 Luis MARTÍN ARIAS. "Tauromaquia o cómo plantarle cara al horror". *Trama y Fondo* nº 12, pp. 31–44.

De la rica y sugerente, y a veces polisémica, teoría taurina de Pitt-Rivers ha trascendido sobre todo su brillante análisis de cómo evolucionan en la corrida moderna lo masculino y lo femenino, como papeles o roles que van intercambiándose entre el toro y el torero. Haciendo un somero resumen podemos decir que para Pitt-Rivers lo femenino se percibe en el torero a lo largo del primer tercio y en el toro al final del último tercio, esencialmente en la llamada hora de la verdad; mientras que por el contrario lo masculino se muestra en el toro al salir éste a la plaza y durante el primer tercio y en el torero a lo largo del último tercio y, más precisamente, en el momento de entrar a matar, que Pitt-Rivers ve como una metáfora del acto sexual genital.

F6: La salida del toril

F7: Entrando a matar en la suerte del volapié

F8: Estocada en todo lo alto

17 "Antropología de la Tauromaquia: obra taurina completa de Julian Pitt-Rivers". *Revista de Estudios Taurinos* nº 14-15. Fundación de Estudios Taurinos. Sevilla, 2002.

F9: Santa Verónica de Bernardo Strozzi (1625–30). Museo del Prado.

En el momento de la verdad el toro, que se presentó en el ruedo como manifestación de la pulsión, con su agresivo empuje masculino (F6), que penetraba o intentaba penetrar todos los espacios (incluido el cuerpo del torero, si éste se dejara), está ahora parado, adoptando una posición pasiva; mientras que el torero, desprendido poco a poco de los equívocos feminizantes de su actitud e indumentaria se encuentra ahora en posición activa, de entrar a matar (F7), penetrando con su estoque esa ensangrentada llaga que se sitúa en el morrillo del toro (F8). La relación que Bataille establece entre el erotismo, la violencia y lo sagrado, a través del tema del sacrificio, se hace aquí presente: "el amante no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador sangriento al hombre o al animal inmolado".

Pero volviendo a los inicios de la lidia, recordemos que el fundamento artístico del primer tercio se basa en un pase de capa llamado "verónica", que relaciona explícitamente este momento de la Fiesta con el universo católico popular. La Verónica es una Santa Apócrifa, ya que su nombre no se menciona en las Sagradas Escrituras, y sólo aparece en la tradición cristiana a partir del S. VIII, de manera simultánea a la aparición, a su vez, de la Santa Faz. Como señala Pitt-Rivers, en cuyo sugerente análisis de la relación que establece la palabra "verónica" entre el catolicismo popular y los toros nos vamos a basar a partir de ahora[17], esta Santa se asociará al principio con María Magdalena, relación que sostendrá sobre todo San Gregorio el Grande y que se hará muy popular en el S. XIII. La institución eclesial rechazará nos obstante esta asociación en el S. XVII, precisamente cuando el tema de la Verónica se autonomiza y vive por ello su momento de máximo esplendor: el velo de la Verónica se convierte en un motivo ineludible para los artistas, que grandes pintores como El Greco o Zurbarán plasmarán con acierto en sus cuadros (F9). Es precisamente en esta época, el S. XVII, cuando empieza a asentarse la codificación que dará lugar a la corrida moderna.

Tal y como señala Pitt-Rivers esta primera equiparación de la Verónica con la Magdalena carga a aquella con una connotación de marcado contenido sexual, pues la Magdalena es el paradigma de una sexualidad femenina desbordada, ya que padecía una ninfomanía a la que sólo un milagro pudo poner coto. El hecho de que, oficialmente, desapareciera explícitamente esta asociación con la Magdalena, tuvo relevancia para la ortodoxia eclesial pero no impidió que dicha connotación sexual quedara como contenido latente de la atractiva femineidad de la Verónica y su enigmático velo, elemento iconográfico que es el que ha dado lugar a la metáfora presente en la corrida: el velo (F10) equivale a la capa con la que el torero burla al toro, desplazando armoniosamente su embestida e

impidiendo así que esta fiera pulsional penetre el cuerpo del torero, pues si lo hiere o mata cortocircuitaría de este modo, azaroso y catastrófico, la culminación del rito (F11). Un rito que debe regirse por unas normas que, construyendo una causalidad simbólica, desafíen a lo casual mediante la promesa de que la violencia desatada, artificialmente, tendrá un sentido último (aunque inconsciente para la mayoría de los asistentes y participantes).

Ahora bien, más consistencia adquirirá otra equiparación en la tradición católica, la que se establece entre la Verónica y la llamada Santa Hemorroisa ("hemorroisa o hemorroísa" es según el diccionario de la RAE "mujer que padece flujo de sangre"). Si la Verónica es apócrifa y tardía, la Hemorroisa es en cambio reiteradamente citada en los Evangelios, ya que la mencionan tres de los cuatro evangelistas (Mateo IX, 20; Lucas VIII, 40 y Marcos V, 21). Recordemos el milagro, descrito de manera muy parecida en las 3 narraciones bíblicas: en realidad Jesús realiza a la vez dos milagros, cura a una hemorroisa cuya penosa enfermedad consistía en padecer una regla permanente (era "una mujer con flujo de sangre desde hacía doce años"), después de que ésta le tocara la túnica (Jesús le dice "tu fe te ha salvado") y a continuación resucita a la hija de Jairo, un magistrado. Esta joven acababa de morir precisamente a la edad de 12 años: vemos como una cifra (12 años) sirve de nexo a dos milagros que salvan a lo femenino del fracaso de su fertilidad; a la hemorroisa, que evidentemente no puede quedarse embarazada, y a la niña que muere justamente a la edad de tener la primera regla y de ser, por tanto, fértil. Triunfo simbólico, metafórico, de la vida sobre la muerte, de la fertilidad sobre una posible amenaza a la reproducción de la especie.

Al establecerse la asociación Hemorroisa–Verónica, en el sentido de que la mujer que limpia la sangre del rostro de Cristo durante su Pasión es la Hemorroisa, que de este modo intenta devolverle el favor concedido, se produce este interesante desplazamiento metafórico: la tela manchada de sangre menstrual de la Hemorroisa pasará así, transformada en velo de la Verónica, a ser el paño que sirve para limpiar el rostro de Cristo, manchándose con su sangre sacrificial. La asociación sangre menstrual–sangre de Cristo es por tanto evidente; y remite finalmente a una operación de simbolización: en el lugar de la huella de lo real del sexo femenino aparece un símbolo, la huella del rostro de Cristo –ver F10).

F10: Santa Verónica de un seguidor de El Greco (s. XVII). La forma en la que la Verónica sujeta el lienzo, sudario o velo recuerda a cómo coloca la capa el torero.

F11: Pase de verónica

7. Lo real simbolizado o la purificación de la sangre

La sangre menstrual es lo impuro y peligroso de la mujer –y quizá, íntimamente, se relacione con una sexualidad femenina pulsionalmente desbocada o incontrolable–. En la tradición popular española hay muchos ejemplos, que cita Pitt-Rivers: si una mujer con la regla monta una mula, ésta queda herida en el lomo; si entra en la despensa se pudre la comida; si está en el campo se marchitan plantas y se estropean cosechas; mientras que si se acerca al hogar se apaga el fuego de carbón de leña.

Impura y peligrosa es la sangre menstrual porque es signo de lo infértil: la regla anuncia que no hay embarazo, que no se ha producido la fertilización del cuerpo de la mujer. De lo que se trata pues es, mediante los instrumentos que nos proporciona la cultura, de simbolizar lo real de esa sangre, purificándola. El lienzo sanguinolento e impuro de la Hemorroisa pasa a ser el velo de la Verónica y a través de este proceso la sangre impura se transforma en la preciosísima sangre de Cristo, del Cordero sacrificado para lavar así el pecado original (la maldad pulsional) de los hombres. Si admitimos la sugerente fórmula de Pitt-Rivers, según la cual en el universo simbólico del catolicismo popular el sacrificio del Cordero equivale al del Toro, este proceso de simbolización de la sangre de la Hemorroisa vendría a ser un contenido latente de la corrida que se manifiesta, en principio, en ese elemento conector que es el pase de la verónica.

F12: En este dibujo de Picasso se perfila bien el desafío entre la vara de picar y los cuernos)

F13: Banderillas frente a cuernos

F14: Picasso refleja el desafío entre lo puntiagudo de las banderillas y los cuernos

Y es que la sangre menstrual, impura e infértil tiene que ver con la pulsión de muerte (destructiva e improductiva), tal y como se percibe en la fiereza del toro bravo al comienzo de la lidia. Y será justamente tras el despliegue –mágico cuando se ejecuta correctamente– de la verónica cuando brote de inmediato la primera sangre de la corrida, a través de la herida que produce el picador, marcando el lugar de la llaga (en tanto que vagina) por la que penetrará el estoque. La figura del picador es ambivalente, ya que por un lado se aprecia la evidente masculinidad de su pica, que reemplaza (o enfrenta) así al cuerno: una herramienta, un signo (la pica o vara de detener), sustituye a un elemento anatómico, real del cuerpo del toro (los cuernos), iniciándose un proceso de sustitución que se incrementará a lo largo de la corrida (F12). Así, las banderillas sostenidas en las dos manos citan, de tú a tú, a los cuernos (F13), de tal modo que en la burla de la embestida instaura el banderillero un nuevo triunfo del significante, del artificio, sobre lo real pulsional del cuerpo del toro (F14), quedando allí las banderillas clavadas como emblemas o estandartes (literalmente banderas) de ese progreso civilizatorio sobre la pulsión que la corrida ritualiza.

Pero por otro lado, tal y como señala Pitt-Rivers, el peto del caballo "reproduce de manera basta el colorido del traje de gitana" (F15), traje éste que originalmente llevaba siempre lunares rojos, similares a los que puntean también el peto del caballo de picar (F16). El toro con sus cuernos, como elemento itifálico, intenta penetrar el cuerpo (feminizado por su peto) del caballo; mientras desde arriba el picador con su vara, no menos itifálica, penetra realmente el cuerpo del toro (F17). Los espectadores generalmente se ponen a protestar, de manera sistemática e independientemente de la calidad técnica del puyazo (hay que advertir que para el buen aficionado esta suerte ejecutada cabalmente puede ser de gran belleza y emoción, ya que deja ver la bravura del toro). Las airadas protestas, frente a esta primera emergencia de lo sangriento en el cuerpo, así mancillado, del toro, quizá se deban a que dicha sangre anuncia ya el fracaso de la pulsión (el cuerno) y el triunfo de la represión cultural (el puyazo), que domestica (ahorma, en términos taurinos) la embestida del toro, la cual ya no va a ser tan suelta, ni tan impulsiva. Los insultos de los espectadores al picador pueden verse como una manifestación de ese malestar en la cultura del que hablaba Freud: enuncian un intento de resistencia a la represión, resistencia inconsciente que se justifica en la aparente brutalidad de la suerte; un puyazo que mancha de sangre desde el lomo a la pezuña del toro. Mancha que afecta a un bello animal que venía, pulsional y visualmente puro, virginal, desde esa naturaleza que metafóricamente se sitúa como el más allá del negro toril.

F15: Peto del caballo de picar

F16: Traje de gitana

F17: El tercio de varas

La sangre no dejará ya de estar presente: es lo que autentifica el sacrificio del animal sagrado, el Toro, que se asocia con la sangre del Cordero, ese rojo vino que bebe el sacerdote en la misa. La sangre sacrificial es purificadora, fértil y erotizante: cuando el torero, en un gesto de marcado matiz sexual, hunde su mano en el morrillo, penetrando con la totalidad del estoque al toro (F18), el público estalla entusiasmado mostrando un mar de pañuelos inmaculadamente blancos, limpios –de sangre y de cualquier otra impureza–; pañuelos que a Leiris, en su estallido y revoloteo de blancura, le recordaban al semen que aflora en el éxtasis de la eyaculación: curiosa transformación metafórica que va del rojo femenino al blanco masculino.

F18: El estoque entró hasta la bola.

Paralelamente a este proceso de transformación de la sangre, desde aquella primera que hizo emerger el picador (y que conectaba con la sangre femenina, menstrual) hasta esta otra, vivificadora y sacrificial, que mancha la mano del torero, se ha ido produciendo la transformación del falo real (los cuernos del toro) hasta el falo simbólico que se manifiesta, como masculinidad triunfadora, en el matador que da la vuelta al ruedo elevando sus dos brazos, a modo de saludo, en una posición que recuer-

F19: El matador saluda colocando sus brazos como los cuernos del toro

da literalmente a la de los cuernos del toro (F19): el torero representa esa masculinidad simbólica que se ha construido a lo largo del rito (o contrarito) a partir de la represión de la pulsión, de lo real (esa fuerza brutal y primitiva del toro), gracias al despliegue de una habilidad técnica y su sometimiento a las precisas normas del ritual.

El torero se ha apropiado (transmitiéndola al público) de la capacidad erotizante y reproductiva del animal totémico. Pitt-Rivers transcribe un cartel que vio en un mercado de Madrid, en un puesto que, en los años 80, vendía carne de toro: "Señora, si usted quiere que su marido cumpla esta noche, sírvale un solomillo de toro bravo para la cena". Y es que este genial antropólogo supo relacionar el sentido simbólico de la corrida con ciertas tradiciones festivas populares como la del Toro Nupcial (que existió en algunas regiones españolas, como Extremadura): el novio, un mozo del pueblo antes de casarse, debía banderillear al toro con dardos confeccionados por la novia, mientras que una prenda (¿quizá una falda?) de su prometida –bella palabra, que explicita ya la esperable inscripción de la pareja en lo simbólico– servía de capote de lidia con el que protegerse, gracias a esta prenda mágica y femenina como la verónica, de la potencialmente letal embestida de la fiera. Esta tradición seguía viva, según Pitt-Rivers, en la costumbre (muy reciente) de celebrar despedidas de soltero, o incluso las bodas, en ventas o mesones próximos a las ciudades (en los márgenes de autovías o carreteras nacionales), provistos de placitas de tientas en las que el novio y los invitados se las tienen que ver con becerros y erales.

Ahora bien, quizá uno de los mayores hallazgos de la investigación antropológica de Pitt-Rivers fue asociar el culto al toro con la actitud popular frente a otro animal omnipresente en el campo español: la cigüeña. Curiosamente, la distribución geográfica de las cigüeñas se corresponde bastante bien con la de las dehesas en las que se cría el toro bravo, de tal manera que podemos decir que ambos animales son endémicos de las mismas zonas. Ahora bien, a pesar de que la cigüeña es un animal literalmente salvaje, se comporta sin embargo de manera pacífica y vive entre nosotros en lo alto de las iglesias; siendo asimismo de costumbres familiares, pues el macho cuida a sus crías y, desde el punto de vista de la tradición, es el animal que se encarga de traer a los niños envueltos en pañales que sujeta con su pico. Por eso no necesita de ritos que lo simbolicen.

El toro es, de entrada, un animal doméstico, artificial, producto de la manipulación cultural, criado y seleccionado por el hombre durante siglos. Pero, paradójicamente, es agresivo, vive en el campo, siendo el

macho egoísta, pues se desentiende de sus crías y sólo quiere montar a la vaca (de ahí el fuerte erotismo con el que se le asocia), por lo cual requiere de ritos/contraritos que simbolicen su fuerza salvaje. De lo que se trata es de pasar del toro (en tanto que representante de una pulsión antisocial, y de un deseo masculino imaginario, no menos antisocial) a la cigüeña (es decir a una masculinidad socialmente útil). Pero esa masculinidad simbolizada debe poseer toda la carga erotizante y generativa que animaba a la fuerza ciega del toro: fuerza de este modo encauzada hacia la sexualidad genital y el acto reproductivo.

En resumen, el proceso que permite pasar de la pulsión (asexual y letal), ejemplificada en el cuerpo del toro, a una masculinidad simbolizada y encauzada hacia la genitalidad y la fertilidad, es un proceso paralelo, simultáneo y complementario al que transforma la sangre pulsional e infértil del cuerpo femenino en sangre sacrificial, erotizada y productiva. Proceso sincrónico en el que lo femenino y lo masculino, en tanto que figuras (imaginarias) y roles (semióticos) se van intercambiando mediante un bello baile o mágico vaivén entre el toro y el torero: en la primera parte de la corrida lo femenino representa, situado del lado del torero, la emergencia de lo cultural, del artificio engalanado, a través del vistoso y colorista vestido de torear, con sus bordados y adornos (F20); de las medias de seda; de los moños de la montera o de la capa como falda que, en pases y requiebros (F21), recuerda a la bailaora de flamenco (F22). Enfrente la embestida, brutalmente masculina del toro, con su falo real (los cuernos); embestida que será burlada una y otra vez, mediante el coqueteo embaucador que el torero escenifica, a modo de reto fascinador que recuerda a las fases galantes previas al acto sexual.

F20: En el callejón, antes del paseíllo

F21: El pase de capa simula el movimiento de una falda

F22: Bailaora de flamenco

No obstante, en la segunda parte de esta tragedia que es la corrida, lo cultural se manifiesta como masculino, escenificándose a través de la visualización del "bulto" o "paquete" del torero que, activo en la culminación de su arte, merced a los esenciales pases de muleta (que son el fundamento de la actual concepción estética de la corrida), se prepara para utilizar el estoque, propiciando mientras tanto embroques que articulan una proximidad física increíble entre su cuerpo y el del toro (técnicamente se trata de parar, templar y mandar; cargando la suerte al pisar los terrenos del toro: momento de máximo peligro). Obsérvese, después de todo, la exacta geometría simbólica del ritual: si tan artificial, en tanto que manifestación de una manipulación técnica, resultan ser lo femenino como lo masculino (incluso en su simetría hasta cierto punto especular, imaginaria), ambas posiciones no comparecen como meramente retóricas, como resultado de un juego lingüístico sin trascendencia, sino que muy al contrario se manifiestan bajo la presión del peligro, en un inter-

cambio que permite que ambas posiciones afronten lo real del cuerpo, de lo biológico; lo real del acto sexual.

8. El Toro-Vega de Tordesillas como ejemplo de la Fiesta

No nos gustaría terminar este trabajo sin insistir en que, como ya hemos señalado[17] no se puede en modo alguno separar a la corrida comercial, en muchos aspectos un texto moderno-burgués que nace con el romanticismo, de su núcleo festivo popular: todos esos festejos tradicionales que se celebran en los pueblos, especialmente en aquellos pueblos situados, precisamente, en las zonas con más afición a las corridas. La corrida no puede ser separada, sin peligro para su futuro, de su matriz religiosa popular: Barcelona es quizá la única ciudad española en la que se celebran corridas totalmente comerciales, los domingos, sin ninguna relación con festividades de tipo religioso (en Madrid, aunque también se celebran corridas de temporada, las que de verdad tienen éxito son las de San Isidro Labrador, patrón de la ciudad). Quizá por eso Barcelona es ahora mismo el eslabón más débil de la Fiesta, como han sabido ver los nacionalistas anti-taurinos.

17 "Antropología de la Tauromaquia: obra taurina completa de Julian Pitt-Rivers". *Revista de Estudios Taurinos* nº 14-15. Fundación de Estudios Taurinos. Sevilla, 2002.

Un caso singular es lo que ocurre en Francia, país en el que las corridas están experimentando una fuerte expansión, en el contexto de una sociedad muy modernizada y tremendamente laica. Así, la temporada taurina francesa se inicia en Arlés (en la bella región provenzal de la Camarga, cuya luz especial supo plasmar Van Gogh en sus cuadros), precisamente el Viernes Santo (es el comienzo de la llamada "Feria Pascale"), pero en un ambiente de exaltada alegría, de sevillanas y otros tipos de música española, no menos estridentes, que no sintoniza para nada con día tan señalado (como jornada de luto) en el calendario católico. Por lo demás, la Camarga, la región más taurina de Francia, conoció una fuerte implantación protestante-hugonota, y su contexto cultural tradicional es por tanto muy diferente al del catolicismo popular español. Eso si, en sus marismas se cría el toro camargués ("biou", palabra muy similar al catalán "bou") de impresionante arboladura, que ha dado lugar desde hace siglos a un tipo peculiar de festejo popular taurino, que se celebra en muchos pueblos camargueses: la *course* (F23), carrera o encierros de toros embolados[23].

F23: Carrera o *course* camarguesa

23 La tauromaquia española apareció en Francia en 1701 (prácticamente al mismo tiempo que en la propia España). La restauración de la plaza de toros de Arlés en 1825 permitió organizar allí la carrera libre camarguesa. La primera corrida de toros en esta plaza de toros tuvo lugar en 1830. En las ferias de Arlés hay sueltas de toros (encierros), "abrivados" (el toro va del campo a la plaza) y "bandidos" (de la plaza al campo).

En cualquier caso, cuando uno asiste a una corrida en estas ciudades francesas, tan taurinas, percibe a un público conocedor de las técnicas del toreo y amante del espectáculo taurino, pero muy diferente en su comportamiento al español: permanece en silencio durante prácticamen-

te todo el espectáculo y casi no habla ni se relaciona entre sí. Ausente el contexto de fiesta popular, explícitamente religiosa, falla la función de religación, de reforzamiento del lazo social que se observa en la Fiesta en los pueblos y ciudades taurinas de España (en la corrida se habla y se comparte la bebida y la comida con los desconocidos acompañantes de tendido). Quizá tenga que ver con esta ausencia de "religiosidad" el hecho de que las únicas peleas que el que esto suscribe haya visto en su vida de aficionado a los toros entre el público asistente a un corrida, de una violencia similar a la de los altercados que son habituales en los campos de fútbol, se produjeran precisamente en una corrida en Arlés, en cuyas magníficas Arenas (un circo romano del siglo I d.C.) son frecuentes los incidentes violentos con el presidente, cuando éste no concede los trofeos que el público pide con gritos destemplados, sin apenas utilizar pañuelos blancos.

Junto a esta deriva comercial de la corrida (que no sólo se observa en Francia sino también en muchas ciudades españolas), desligada de sus fuentes de religiosidad popular, que la conducen a ser un mero espectáculo "culto", o moderno-burgués, se da por el contrario en otros lugares de tradición taurina un intento de vuelta a la conexión con el festejo popular, como puede observarse en la reciente implantación de encierros y "pamplonadas" en muchos pueblos de América Latina, como complemento popular de la corrida.

En España, por fortuna, todavía existe una rica variedad de festejos populares, desde los corre-bous de Cataluña y el País Valenciano, a los encierros de Castilla, Andalucía y el País Vasco. Nos vamos a centrar ahora en la fiesta taurina popular del Toro de la Vega, que se celebra en Tordesillas (Valladolid), y que pasa por ser una de las más puras y antiguas de la tradición española. Pitt-Rivers así lo supo ver, situando a este festejo como núcleo de su aproximación antropológica a la Fiesta de los toros[24].

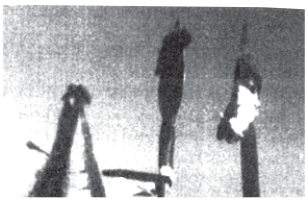
El Toro de la Vega se llama también de la Peña, debido a la Virgen de la Peña, cuya Romería se celebra justo antes de la Fiesta en la que se sacrifica al animal. Recordemos que hay dos días especialmente dedicados a la Virgen en el calendario festivo español; días, sobre todo el primero, de innumerables festejos taurinos: el 15 de agosto (la Asunción o subida al cielo) y el 8 de septiembre (la Natividad o nacimiento). Pues bien, el 15 de agosto se elige en Tordesillas al toro que al mes siguiente va a ser sacrificado: generalmente se trata de un impresionante ejemplar de gran peso y trapío (F24). El toro vivirá en un cercado del pinar cercano al pueblo, al lado del río Duero, en la vega. En septiembre, después

F24: Impresionante Toro de la Vega

24 Desde mediados de los años 80 quedó fascinado por el rito (o contra-rito) del Toro-Vega, visitando Tordesillas en varias ocasiones. Dedicó los mejores esfuerzos de los últimos años de su vida (murió en agosto de 2001) a elaborar una teoría antropológica que tenía como uno de sus principales fundamentos el Toro-Vega, sobre el que escribió varios artículos y conferencias de gran interés (recopilados en la obra que mencionamos en la cita nº 17).

F25: Toro y participantes corren hacia la vega del Duero

F26: Los torneantes intentan abatir al Toro-Vega



F27: Trofeos del ganador: el rabo y los testículos del toro

de la Romería de la Virgen, se trae al toro hasta el pueblo, donde pasará la noche (de este modo, según Pitt-Rivers, se "empadrona" en el pueblo) y al día siguiente se le suelta por las calles hasta que llega al puente de bajada a la vega, junto al Duero (F25). Allí, entre los pinos, se inicia el lance: los mozos (los torneantes) intentan abatirlo con lanzas, bien a pie, bien a caballo (F26). El que consigue matarlo es el héroe de la fiesta y vuelve al pueblo con los testículos y el rabo del toro colgados en su lanza (F27). Muchos de los que han llegado hasta la vega mojan prendas o manos en la sangre del toro sacrificado, demostrando de este modo su reconocimiento (inconsciente) del carácter purificador, mágico y fertilizante de la sangre sacrificial. Según relata Pitt-Rivers: "Un informante me explicó que había puesto sangre de toro en los labios de su hija de 3 años y se había santiguado con los dedos empapados de sangre. No fue por fervor católico, dijo, sino que lo hizo... sin pensar" (op. cit, pp. 228–229).

Pues bien, esta magnífica fiesta popular es la más valiosa y a la vez la más atacada por las hordas animalistas en toda España. Año tras año la conjura de los necios no cesa: tras crecientes presiones de grupúsculos pseudoecologistas, el pasado verano el llamado Procurador del Común, político burócrata dependiente de la Junta de Castilla y León, denunció este maravilloso rito-contrarito porque al mismo asisten los niños, como espectadores[25]. ¿Es que no sabe este señor que los niños actualmente contemplan miles y miles de asesinatos y actos de violencia desatada en la TV, ellos solos, abandonados a su pulsión escópica, sin que esa violencia haga lazo social, sin que sirva para nada, salvo para enriquecer a las cadenas de TV? La violencia que contemplan los niños de Tordesillas en la Fiesta del Toro-Vega es ejemplar; es una violencia sana y productiva: es festiva y sagrada, les anuda al lazo social de la comunidad. No es la violencia callada y canalla de la TV, que no les dice nada en ese plano, sino que los deja descolgados, en el vacío, frente a su propia pulsión devoradora, sin instrumentos para afrontarla.

Otro motivo de denuncia al que hace referencia el llamado Procurador del Común es que en el Toro-Vega se produzca ese momento ritual, sagrado, que debería ser irrenunciable, del corte de testículos del toro muerto: lo descalifica por ser una "obscenidad". Tampoco sabe este cargo a sueldo de la Junta (no hay peor ciego que el que no quiere ver) que la TV actual se basa en la explotación sistemática de la obscenidad más vulgar y desconsiderada. Y ya no sólo la TV: estas pasadas temporadas, varias obras de teatro de dudoso gusto han hecho burla y escarnio del órgano sexual masculino (tipo: "5 penes.com" o similares). O sea, que si es para destruir (es decir deconstruir) sí; pero si es para construir, para reconstruir la masculinidad (y la feminidad) como posiciones simbólicas,

25 *Diario de Valladolid*. 17-IX-2003, p. 5. Este mismo periódico informa en la página de al lado que al Toro-Vega del 2003 habían asistido 30.000 personas.

entonces hay que decir que no. Como se ve, hay hechos que no se toleran cuando van, precisamente, asociados a una dimensión simbólica: el contenido manifiesto de esos hechos rituales deviene así en mera excusa para rechazar lo que en realidad se desea rechazar, que no es otra cosa que su contenido latente, es decir, simbólico.

Pero volvamos a la interpretación del rito/contrarito: hasta hace unos años había una fiesta final (hoy lamentablemente perdida, del mismo modo que el Patronato que rige la fiesta del Toro-Vega ha decidido ceder a las presiones y eliminar el corte de testículos), que consistía en un baile en la Plaza Mayor. La apertura del baile era privilegio del héroe que acababa de matar al toro, el cual escogía a una joven que se convertía así en la Madrina del baile. Mientras la pareja bailaba, el héroe sostenía la lanza (con los testículos como trofeo, clavados en su punta), de tal modo que si una gota de sangre caía en el vestido de la chica, éste era guardado sin lavar como ajuar. La sangre (la pulsión salvaje) simbolizada (humanizada) pasaba así a ser un buen augurio para la fertilidad del futuro matrimonio. Sangre ritual y festiva que asegura, simbólicamente, la reproducción de la especie. Valor incalculable de un rito, pues desde siempre, pero más en esta época, todo lo que seamos capaces de hacer para lograr aumentar la natalidad bienvenido sea.

Marzal DE SAX

La familia sexual

ADOLFO BERENSTEIN

Aquellos que frecuentan los textos de Freud –y creo encontrar entre los asistentes un numeroso ejemplo de ello–, saben reconocer conmigo la diferencia que se establece entre lo sexual, la vida sexual y la posición sexual en sus escritos.

Los primeros pasos dados por Freud destinados a lograr una definición del término de sexualidad, empleado como una llave maestra en el interior del campo psicoanalítico, fueron dedicados a despejar los innumerables prejuicios que existían alrededor del tema. Ante todo la sexualidad no es un simple medio para lograr la reproducción de la especie, reducirla al rol de instrumento puesto al servicio de la conservación de la vida transindividual supone negarle una autonomía con respecto a la genitalidad. Lo sexual –dicho de una forma neutra para separar esta noción de toda confusión con el concepto de género– se extiende más allá de la vida adulta y se convierte así en un patrimonio de la infancia. Lo sexual infantil se articula en la obra de Freud a lo pretérito, a lo olvidado o reprimido, a lo desconocido, a ese lugar de fundamento de la existencia humana consolidada como un más allá de la consciencia. Lo sexual bajo esa forma de pátina libidinal baña todos los intersticios del aparato psíquico, tensa las funciones y organiza las instancias. Sin embargo, a pesar de su peso específico en la vida anímica, queda esta noción despojada de todo sentido por la operación de vaciado realizada por Freud. Separada de la reproducción de la especie, y por lo tanto del campo de las necesidades humanas, articulada al deseo en su dimensión inconsciente, desligada de la genitalidad y reconocida su existencia en la infancia, no deja de ser lo sexual un punto de interrogación que escapa de continuo a todo intento por apresar su significado. Si hoy hablamos de lo sexual, es porque ello, lo sexual, habla en nosotros con los signos de una lengua que debe ser descifrada.

En ese espacio abierto a toda simbolización, Freud introduce el concepto de pulsión como una herramienta teórica que surca la tierra fértil de lo sexual. La pulsión se presenta como un complejo andamiaje articulado que deja al desnudo el carácter lábil de la sexualidad humana estructurada sobre un doble pivote: por una parte, su apoyo en las necesidades biológicas, sin llegar a confundirse con ellas, y por otra parte, la exigencia real de un Otro asumido por la madre (o sus substitutos), encargada de la conservación de la vida, de la alimentación, y del aseo de la criatura. A partir de este montaje pulsional, Freud se interesa en el estudio de la vida sexual infantil organizada en torno a zonas erógenas privilegiadas del cuerpo, señaladas por la marca de la demanda y de la atadura a la satisfacción biológica. Entre estos puntos de alta concentración de libido sexual –me refiero explícitamente a la mucosa oral y anal– no hay ningún vector de desarrollo o evolución, sino un simple ordenamiento en torno al falo y a la castración.

Para aquellos que siguen atentos el hilo de la exposición sabrán reconocer inmediatamente en la función fálica y en el complejo de castración el nódulo del complejo de Edipo. Sobre la estructura del complejo de Edipo, Freud funda una teoría psicológica de la construcción de la familia moderna basada en la disimetría de los sexos. Describe los hechos psíquicos de los lazos eróticos de la familia humana más allá de sus particularidades específicas, articulando los tiempos de la construcción subjetiva. Esta teoría se apoya en una doble relación biológica presente en la familia: la generación de la vida en la especie humana y el sostén de los miembros jóvenes por los adultos. El orden jerárquico así constituido en la familia atribuye a las funciones maternas el privilegio de los cuidados del *infans* en los primeros años de vida, y a la instancia paterna la transmisión de las leyes de parentesco, las normas de matrimonio, herencia y sucesión, en síntesis el conjunto de reglas dominantes en la cultura. Mientras la *imago* materna acentúa en la criatura humana las reverberaciones del narcisismo, los fenómenos especulares e imaginarios, la *imago* paterna conduce el proceso psíquico hacia la sublimación y encadena por este camino los eslabones entre las diferentes generaciones a través de un hilo de continuidad psíquica engarzado por el nombre patronímico.

Pero más allá de la conservación de las costumbres y de las tradiciones, la familia es la institución donde se adquiere el tesoro de la lengua y donde prevalece la educación de los impulsos pulsionales. Por estas diversas razones no se puede considerar a la familia fundada en meros vínculos biológicos porque desde su origen –y para ello nos debemos remontar al mito freudiano del asesinato del padre primordial y a la obediencia retrospectiva de los hijos a las normas del clan– priman, repito

desde el origen, los factores culturales sobre las disposiciones naturales. La interdicción primordial del incesto desvía la tensión pulsional y orienta la libido hacia la construcción sublimatoria de la cultura y de la civilización, creando las bases de las leyes de parentesco. A partir de ese origen mítico los hombres de los distintos clanes intercambian mujeres entre sí, y las mujeres, por su lado, intercambian niños por falo. Deudores de esa ley anudada a la función paterna, el ser humano emprende desde el primer trazo inscripto en la superficie de una caverna un camino sin retorno a la naturaleza. Las necesidades humanas en su sencilla y simple pureza biológica están condenadas a perderse por el corto-circuito producido por la intervención del psiquismo y la cultura. Desde que hay ley hay verbo, y desde que hay verbo el deseo impera en la construcción del sujeto, y el fundamento biológico del cuerpo adquiere una nueva significación. Lo sexual pulsional no cesa de ser trabajado por la civilización.

Metrópolis

Sin embargo, algo nuevo viene ocurriendo en la historia moderna que afecta esencialmente a la función paterna en el seno de la familia edípica, y que trastoca la organización simbólica de los sujetos, creando nuevas formas sintomáticas caracterizadas por el dominio de los impulsos pulsionales por encima de la ley. Las adicciones de cualquier tipo desde las toxicomanías orales hasta las dependencias a las nuevas tecnologías de comunicación, las formaciones patológicas de primacía narcisística ligadas a la imagen del cuerpo como la bulimia o la anorexia, los cuadros de violencia doméstica o escolar, la corrupción social y el crecimiento de los trastornos psicóticos no son otra cosa que meros ejemplos indicativos de la enajenación del potencial de la función paterna. Fenómeno mucho más notorio aún en la juventud donde las tendencias se muestran con mayor empuje en los pasajes al acto en sus diversas manifestaciones: ya sea de desacato a la autoridad paterna o de aquellos que la representen, de trasgresión a las normas de convivencia familiar, en los accesos de violencia o en el consumo indiscriminado de drogas.

¿Acaso el abandono tardío por parte del sujeto de la economía familiar no viene a representar muy a menudo el retorno implacable de la *imago* materna con las consecuencias de fusión afectiva y de espejismos de totalidad en detrimento del corte de la castración? Algo ocurre en la institución familiar, sin lugar a dudas, que pone en interrogación sus propias bases. Pero ¿dónde hallar esas fisuras que agrietan la estructura? ¿Qué fenómenos se pueden observar en la historia moderna familiar que nos permita acercarnos a una respuesta posible? ¿Hay en la configuración de las nuevas familias datos de los que podamos sustraer alguna conclusión?

Metrópolis

«Nosotros no estamos entre aquellos que se afligen de una pretendida relajación del lazo familiar. ¿No es significativo que la familia se haya reducido a su agrupamiento biológico a medida que ella integraba los más altos progresos culturales? Pero un gran número de efectos psicológicos nos parecen revelar una declinación social de la *imago* paternal. Declinación condicionada por el retorno sobre el individuo de los efectos extremos del progreso social, declinación que se marca sobre todo en las colectividades más condicionadas por estos efectos: concentración económica, catástrofes políticas... Declinación más íntimamente ligada a la dialéctica de la familia conyugal, dato observado por el crecimiento relativo, muy sensible por ejemplo en la vida americana, de las exigencias matrimoniales.

Cualquiera sea el porvenir, esta declinación constituye una crisis psicológica.»

Estas palabras no son mías, sino de Jacques Lacan, y fueron escritas en el año 1938.

Tratemos ahora de despejar el camino para alcanzar un cierto entendimiento de la causas posibles de esta declinación de la función paterna. El crecimiento numérico de las adopciones muestran de manera sensible el dominio de las instancias culturales sobre las naturales en la constitución familiar. Esto significa que el lugar del padre o de la madre no depende exclusivamente de razones biológicas, sino de la posición simbólica adoptada ante el *infans*. Es madre o padre aquél que se designa como tal y es llamado a ese lugar.

La legalización de parejas del mismo sexo y el derecho conquistado de adoptar niños en algunos países ha sido objeto en los últimos tiempos de encarnizadas disputas sociales, políticas y religiosas. Le debemos a Freud la propuesta teórica de deslindar la homosexualidad de la degeneración psíquica, otorgándole un lugar en los avatares de la organización sexual infantil en el complejo de Edipo. Si antes habíamos diferenciado en los textos freudianos el carácter radical inconsciente que tiene lo sexual en la vida humana, y colocamos allí la noción de pulsión para poder trabajar con ese instrumento el espacio de la sexualidad infantil, y especialmente el complejo de Edipo, ahora debemos detenernos por un momento en la asunción de una posición sexual por parte del sujeto. Creo que aún se vive una cierta confusión cuando se identifica la homosexualidad con la perversión a través de la herencia transmitida por Freud. Hablar explícitamente de la perversión significa aludir a la ley paterna de la prohibición del incesto, o lo que es lo mismo a la trasgresión de la castración con un dominio de las formas imaginarias del narci-

sismo fálico. Hablar de homosexualidad o heterosexualidad significa referirse a las identificaciones del sujeto con los emblemas o las insignias del ideal del yo en la resolución del complejo de Edipo. Adoptar una posición sexual u otra no es un repudio a la ley, sino una identificación simbólica al ideal. Hay tantos o más perversos entre los heterosexuales como los puede haber entre los homosexuales. O dicho de otro modo, hay tantos neuróticos entre los homosexuales como perversos entre los heterosexuales. Los hijos de homosexuales no viven ninguna confusión en su organización sexual, ni la función paterna está discutida si no hay allí un núcleo de desmentido a la ley del padre. Vale la pena recordar aquí las observaciones realizadas por Malinowski en las sociedades matriarcales. Aunque aparentemente la función del padre estaba relegada, no por ello se encontraba abolida. Algún miembro de la familia, en este caso el tío maternal, asumía el lugar de la función paterna, el lugar de la autoridad familiar. Ni el matriarcado vive fuera de la ley paterna, ni la homosexualidad borra las diferencias sexuales si en algún lugar se preserva la *imago* del padre. Lo mismo se puede afirmar de las familias monoparentales, la presencia exclusiva de la madre o del padre no significa para nada anular la función del otro lugar.

Entonces, ¿dónde se puede encontrar una luz que nos indique las condiciones de esa declinación y oriente nuestro discurso? Es imprescindible recordar aquí las palabras de Lacan subrayando hasta qué punto «la declinación está condicionada por el retorno sobre el individuo de los efectos extremos del progreso social». Por supuesto cuando se habla de progreso social en un mundo globalizado se designa con este término a las regiones marcadas por una alta concentración de poder económico y político, lo que se traduce siempre en un gran desarrollo de su tecnología.

Si hoy hablamos de la sexualidad debemos dirigir entonces nuestra atención sobre todo a las técnicas destinadas al control de la reproducción de la vida. Nadie desconoce aquí el descenso de la natalidad en los países desarrollados junto al envejecimiento de la población. Por otra parte, los hijos son concebidos a una edad cada vez más avanzada de los progenitores, y al mismo tiempo, se produce un aumento progresivo del número de parejas imposibilitadas de concebir, ya sea por azoospermia o por debilidad de los espematozoides, ya sea por esterilidad en la mujer, aunque la causa más frecuente es casi siempre desconocida. Junto a las agencias de adopción han crecido los institutos dedicados a la inseminación artificial o a la gestación in vitro. Cada vez más se descubren en los laboratorios métodos anticonceptivos y se amplían los bancos de semen y de óvulos. La genética progresa y está casi a nuestro alcance la mani-

pulación del material genético con fines terapéuticos; la investigación con células madre y la clonación son adquisiciones recientes y ya se discute su legislación. Estamos en los albores de una nueva época abierta al incierto mundo de las aplicaciones tecnológicas en la gestación y el control de la vida. Y quizá sea este el momento de preguntarnos ¿cuál será el papel que jugará la sexualidad en un futuro no muy lejano? Y por si fuera poco, ¿cuál será el destino que tendrán la *imago* paterna y materna en las probetas de los laboratorios?

Matrix

Dejemos paso a la profecía: «Un óvulo, un embrión, un adulto: la normalidad. Pero un óvulo tratado con el método de Bokanovsky prolifera, se subdivide. De ocho a noventa y seis brotes, cada brote llegará a formar un embrión perfectamente constituido, y cada embrión se convertirá en un adulto normal. Una producción de noventa y seis seres humanos donde antes sólo se conseguía uno. Progreso.»

Matrix

«El método Bokanovsky será uno de los mayores instrumentos de la estabilidad social... creará hombres y mujeres estandarizados... se acabará así con el hogar, unos pocos cuartitos, superpoblados por un hombre, una mujer periódicamente embarazada, y una turba de niños y niñas de todas las edades. Sin aire, sin espacio, una prisión no esterilizada; oscuridad, enfermedad y malos olores.»

«Terminarán los terribles peligros inherentes a la vida familiar. El mundo estaba lleno de padres y, por consiguiente, lleno de miseria; lleno de madres y, por consiguiente, de todas las formas de perversión, desde el sadismo hasta la castidad; lleno de hermanos, hermanas, tíos, tías y, por ende, lleno de locura y suicidios... Madres y padres, hermanos y hermanas. Pero había también maridos, mujeres, amantes. Había también monogamia y romanticismo... Madre, monogamia, romanticismo... "Amor mío, hijo mío." No es extraño que aquellos pobres premodernos estuviesen locos y fuesen desdichados y miserables. Su mundo no les permitía tomar las cosas con calma, no les permitía ser juiciosos, virtuosos, felices. Con madres y amantes, con prohibiciones, con las tentaciones y los remordimientos solitarios, con todas las enfermedades y el dolor eternamente aislante, no es de extrañar que sintieran intensamente las cosas y sintiéndolas así, y, peor aún, en soledad, en un aislamiento individual sin esperanza, ¿cómo podían ser unos seres estables?... No cabe civilización alguna sin estabilidad social. Y no hay estabilidad social sin estabilidad individual.»

«La civilización es esterilización... Preservamos a los individuos de las enfermedades. Mantenemos el equilibrio artificial de sus secreciones

internas de modo que conserven la juventud. Les ponemos transfusiones de sangre joven, estimulamos de manera permanente su metabolismo...»

«De este modo el mundo es estable. La gente es feliz; tiene lo que desea y nunca desea lo que no puede obtener. Está a gusto, a salvo; nunca está enferma; no teme la muerte; ignora la pasión y la vejez; no hay padres ni madres que estorben; no hay esposas ni hijos ni amores excesivamente fuertes... Este es el precio que debemos pagar por la estabilidad... No deseamos cambios. Todo cambio constituye una amenaza para la estabilidad. Ésta es otra razón por la cual nos mostramos tan reacios a aplicar nuevos inventos. Todo descubrimiento de las ciencias puras es potencialmente subversivo; incluso la ciencia debe ser tratada como un enemigo.»

Matrix

«La verdad es una amenaza y la ciencia un peligro público. Tan peligrosa como benéfica ha sido... Pero no podemos permitir que la ciencia destruya su propia obra. Por este motivo limitamos tan escrupulosamente el alcance de sus investigaciones. Sólo le permitimos tratar de los problemas más inmediatos del momento. Todas las demás investigaciones son condenadas a morir... Es curioso leer lo que la gente escribía en otros tiempos acerca del progreso científico.

Al parecer, creían que se podía permitir que siguiera desarrollándose indefinidamente, sin tener en cuenta nada más. El conocimiento era el bien supremo, la verdad el máximo valor; todo lo demás era secundario y subordinado. Cierto que las ideas ya empezaban a cambiar entonces. Se sustituyó el énfasis puesto en la verdad y la belleza por la comodidad y la felicidad. La producción en masa exigía este cambio fundamental de ideas. La felicidad universal mantiene en marcha constante las ruedas, los engranajes; y no la verdad y la belleza... ¿De qué sirven la verdad, la belleza o el conocimiento cuando las bombas de ántrax llueven del cielo?... La verdad ha salido perjudicada, desde luego, pero no la felicidad. Las cosas hay que pagarlas, la felicidad tenía su precio.»

«Es culpa de la civilización. Dios no es compatible con el maquinismo, la medicina científica y la felicidad universal. Es preciso elegir. Nuestra civilización ha elegido el maquinismo, la medicina y la felicidad.»

Ignoro cuánto tiempo pasará para que se cumpla esta profecía, lo que sí sé es que estamos en camino de realizarla. En un mundo donde la ingeniería química busca controlar los afectos, donde la tristeza se ha convertido en enfermedad depresiva, donde el individuo se narcotiza

para escapar de cualquier manifestación dolorosa, sólo cabe esperar el dominio de la inercia de la pulsión de muerte sobre la vida sexual. La profecía de un mudo feliz está al alcance de nuestra mano, y más cercana que la voz de su profeta Aldous Huxley, cuando la enunció allá por el año 1932. También por esa época, poco tiempo después, Lacan escribía en su texto dedicado a los *Complejos Familiares*: «...la técnica no es sinónimo de civilización, a veces, puede ser expresión lisa y llana de barbarie.»

Caravana de mujeres: la mirada de los hombres fotografiados

VÍCTOR LOPE SALVADOR

Si algo caracteriza a un texto incontestablemente clásico como *Caravana de mujeres* (1951) de William Wellman –guión elaborado a partir de una historia de su buen amigo Frank Capra–, es precisamente que escribe un sentido para la diferencia sexual y ese sentido no es otro que el de la construcción del deseo. Esa construcción es posible por medio de una prohibición y de un trayecto. La prohibición del contacto sexual entre hombres y mujeres a lo largo de un viaje a través de la brutal aspereza de lo real, del desierto, los indios, las tormentas, los accidentes, las tumbas y la locura.

Precisamente la película, un relato clásico, arranca con la formulación de un deseo. Un grupo de colonos en 1851 están instalados en California, no tienen mujeres y desean tener mujeres. Han decidido financiar una expedición para traerlas y poder fundar familias, es decir, dar sentido civilizatorio a su propia iniciativa aventurera. En algún momento, uno de los vaqueros asegura algo así como «me da igual cómo sea, con tal de que sea una mujer». Saben bien que no están en condiciones de elegir, pero implícitamente están dotando al término mujer de un valor específico en un horizonte de sentido más allá de la mera satisfacción sexual.

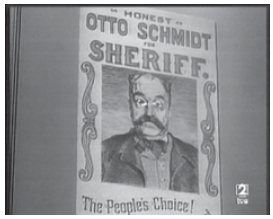
En otro lugar, en la ya pujante y urbanizada Chicago, hay mujeres que desean tener hombres, pero no a los hombres que ya conocen, algunas quizá en exceso, en esa bulliciosa ciudad. Quieren a los hombres que ya habitan en California, tierra de promisión dentro del universo mítico de la emprendedora nación norteamericana de la época. Desean, pues, hombres y desean una nueva vida. Lo de nueva vida hay que entenderlo literalmente, pues sólo hay nueva vida si se alumbran nuevas vidas. Desde allí, desde el Oeste, han llegado unas fotos que quedan expuestas en un tablero. Se mire como se mire, hay hombres que han expuesto un deseo.

Curiosamente, en la misma sala donde las miradas de los hombres fotografiados aguardan ser elegidos, hay otro retrato, éste no fotográfico sino dibujado, de un candidato a servidor de la ley, un sheriff con los ojos desmesuradamente abiertos. Esa es la figura de alguien que desea ser elegido por un buen número de ciudadanos, pero su mirada más que escrutadora resulta desorbitada, tal vez espantada. Cuando Buk pregunta a las asistentes quiénes de ellas saben disparar, dos de las damas, con la seguridad de quien ha hecho eso muchas veces, disparan una a cada uno de los ojos del retrato del aspirante a representante de la ley. Son absolutamente certeras y le revientan los ojos. Más allá de que la acción permita la construcción de los personajes de ambas mujeres en la presunción de que se trata de chicas que tal vez tengan algún problema con la ley, hay en su literalidad una puesta en escena de la cuestión esencial, que es la radicalidad con que la mujer decide cuál es la mirada ante la que desea colocarse. (F1, F2, F3, F4)

F1

F2

F3



F4

Las fotos, esas huellas de lo real, como tantas veces nos ha enseñado Jesús González Requena, están ahí para ser elegidas por las mujeres, pues son ellas las que saben colocarse ante la mirada del hombre, aunque sea una mirada fotografiada. De hecho uno de los personajes más grandes del relato como es Patience, una voluminosa viuda muy poco dada a la autocompasión, proclama hacia el final que es la foto lo que le ha ayudado a llegar a completar el recorrido. Wellman monta una deliciosa escena en la que Patience –nombre sin duda apropiado al personaje– da la vuelta a la foto que lleva sujeta en el carromato ante su mirada, para no ser vista por ese hombre en las penosas circunstancias en que se encuentra (F5).

F5

Esas fotos constituyen el anclaje más real del deseo de los hombres y, por tanto, la confianza en una promesa de sentido para afrontar el calvario que les aguarda en el recorrido. No tanto porque sean fotos, sino porque son fotos de una mirada expuesta, una mirada que ya sólo reclama una única mirada, la de una sola mujer. Y es que tras la foto late la promesa de un falo.

La mujer sin foto

De todos modos, ya desde el principio de la película, hay una mujer que no elige ninguna foto, puesto que busca la mirada de un hombre que está allí y que va a hacer el viaje, ella es Danon, él es Buk, personajes en los que se individualiza la trama, el conflicto esencial del relato. Cuando Buk se da cuenta de que ella no busca la mirada en ninguna de las fotos, sino en él, baja el ala de su sombrero sobre sus ojos para interrumpir, no sin preocupación, ese flujo magnetizador donde lo real del sexo asoma (F6, F7).

F6

Mientras las demás mujeres van eligiendo sus respectivas fotografías se saben ya objeto de deseo de aquellos hombres fotografiados. A tal punto se saben objeto de deseo que, a pesar del infierno que habrán de atravesar, y que en ningún momento ignoran, una buena parte no darán marcha atrás. En esa travesía irán desertando unos cuantos hombres y algunas mujeres no dispuestos a aceptar la prohibición del contacto sexual, prohibición que Buk, el personaje del conductor de caravanas interpretado por Robert Taylor, mantiene con todo el peso de las armas.

F7

Mujeres en funciones masculinas

Si el recorrido por lo más áspero de lo real supone una transformación de esas mujeres en heroínas, es a la vez esa prohibición, cuya transgresión significa la muerte, la única garantía para el deseo. Para que el recorrido pueda completarse, Buk pretende convertir en hombres a las mujeres (F8), no, evidentemente, porque pretenda un imposible biológico, sino por lo que respecta a una serie de actitudes, labores o habilidades relacionadas con la supervivencia en un medio hostil: disparar, guiar carromatos, controlar a los caballos o emplear la fuerza física.

F8

Tras la dura propuesta de Buk sobre la necesidad de convertirlas en hombres, su escudero japonés le dice «Ellas odiarle a muerte» a lo que Buk responde «Eso espero». El diálogo certero y lacónico, como los que pueblan las buenas películas clásicas, da cuenta de una angustia que es la de Buk, un sujeto mujeriego y sin ganas de comprometerse, salvo con su oficio de guiar caravanas a su destino, que sabe que en determinadas circunstancias el jefe ha de ser odiado y temido, pero no despreciado. El origen de su angustia está en su propio deseo, en este caso por una de las mujeres que conduce, una mujer que no cogió foto alguna porque ya lo había elegido a él, Danon, la cabaretera francesa que no deja de insinuarse desde el principio. Recuérdese cómo ella se acerca a Buk recostado en

F9

el suelo contra un árbol de modo que la pierna derecha de él queda entre las piernas de ella (F9). Difícil ser más explícito. Hay que hacer notar que esta primera tentación se produce tras el primer intento de ataque por parte de los indios. Estos posponen la agresión para más adelante. Buk, que está vigilando bajo el árbol, rechaza la tentación con rudeza para reiterar la prohibición y añadir que él también se somete a ella.

Transgresión y muerte

Él trata de cumplir con la prohibición, pero en un momento dado, él la transgrede. Los acontecimientos son los que siguen: la cabaretera, en un acceso de narcisismo, dispara a un conejo para cocinar «conejo a la Danon» y provoca una estampida de los caballos. La francesa es violentamente reprendida por el látigo de Buk. Ella huye a galope tendido por un desfiladero de durísimas líneas. Él la sigue, la alcanza al accidentarse el caballo de ella (F10), le da dos bofetadas (F11). «Una por el caballo y otra por mí». Ella le da las gracias, pues ha detenido su deriva narcisista y suicida. Ella no iba a ninguna parte, salvo al pozo sin fondo de su delirio narcisista. Ahora, ella ya sabe del deseo de él hacia ella. Se besan (F12). Elipsis. Regresan junto a lomos del caballo de él. Mientras ella le declara su amor, en el fondo de una de las paredes del desfiladero las formas son suaves, redondeadas y acogedoras (F13).

F10

F11

F12

F13

Esa transgresión de la ley de la caravana que el conductor ha protagonizado coincide milimétricamente con el feroz ataque de los indios que acaba con la vida de varias mujeres y del viejo Whitman, interpretado por John Mackintire, personaje que aquí ocuparía el lugar del destinador (F14).

Su muerte y el sentimiento de culpa dejan a Buk sin fuerzas para intentar la última parte del recorrido que es la travesía del desierto. Es entonces cuando las mujeres piden el mapa y deciden que ellas quieren seguir (F15). Buk acepta de buen grado que las mujeres hayan asumido el lugar del destinador. Él, así, sigue teniendo una misión.

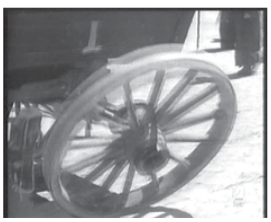
Una misión donde las mujeres asumen no tanto la supuesta racionalidad del proyecto en que se han embarcado, sino más bien la difícil ley que haga sentido de su experiencia brutal de lo real, la necesidad de ser fieles a su deseo. No a una palabra dada que para ellas sería una especie de compromiso tácito, sino a una palabra aceptada, una palabra que el conductor acaba de quebrar. Y la quiebra puesto que él ha sucumbido a su deseo y eso ha matado al destinador. Él sabe ahora que no puede mantener por sí solo la palabra dada, por tanto no se siente merecedor de guiarlas en su deseo. A la vez, no se considera legitimado a asumir la tarea del destinador. ¿Son ellas las que toman las riendas? No exactamente, son ellas las que exigen al conductor que acabe con su tarea y, si no, que deje un mapa. Nada menos que piden saber algo del camino que aún les aguarda. Él acepta seguir siendo el mapa. Lo interesante en este momento de la película es que ellas, tras decir en voz alta los nombres de quienes han fallecido, restauran la dimensión simbólica del destinador. Él, el conductor de caravanas, ha aprendido algo. Ahora sabe que ama y compadece. Sabe que el trayecto también tiene sentido particular para él y que una mujer que lo acompaña, Danon, sólo lo aguardará al final, si se completa la tarea.

F14

F15

Nacimiento a la espera de un padre

Así, el desierto que se avecina hasta parece que pueda ser atravesado. En ese desierto, a bordo de un carromato que pierde una rueda, nace un niño. El carromato es aupado por todas las mujeres, a falta de la rueda, mientras se produce el parto (F16-F17-F18). Aunque se comporten como hombres, surge, en mitad del desierto calcinado, nítida, la posición femenina respecto a la maternidad, aquello que colma su falta, la completitud dual donde a su tiempo deberá comparecer la ley del Padre. Pero allí no hay ningún padre. Hay dos hombres, Buk, perplejo, y el japonés que no ha mostrado deseo alguno por mujer ninguna, pero capaz de entender sabiamente qué es lo que conviene hacer para garantizar algún sentido a la experiencia, un héroe.



F16

F17

F18

F19

Tras el desierto, un lago cerca del poblado de los colonos. Allí las mujeres exigen poder recuperar su figura femenina, exigen vestidos o por lo menos trapos alegres y luminosos para presentarse como tales (F19), es decir como objeto de deseo ante la mirada de los hombres fotografiados.

Hay otro brillante momento del montaje de Wellman, como es la llegada de los carros llenos de mujeres que han conseguido asearse con las telas que han recolectado los hombres. A un lado del camino, en una pradera, hay una yegua y su potrillo. La mirada de las mujeres no puede evitar observar con toda intención a ambos animales. Por corte, monta la mirada de los hombres, también engalanados, que esperan (F20, F21, F22). No cabe mayor elocuencia sobre el carácter de lo que está en juego en ese momento: lo real del sexo y la procreación, el deseo materno. También la necesidad genésica del falo y su capacidad enunciadora de una Ley que pueda intervenir en el circuito fascinatorio de la madre con su retoño.

F20

F21

F22

F23

Una foto ha permitido el terrible viaje como dice Patience. «No creáis que vais a elegir» –proclama. Ellas, al bajar de los carros, no ocultan que han tenido que ejercer de hombres, pero no hay usurpación fálica en el revólver bajo la falda (F23), sino la huella de lo real. Como en la foto, la garantía de que hay deseo por llegar hasta el dueño de esa mirada. Por eso, la mirada de esos hombres en fila para casarse no puede ser otra que la mirada hacia un horizonte de sentido (F24). Pero, en ese horizonte, el contacto sexual es lo único que de lo real puede hacer sentido tras la experiencia, también, de lo real.

F24

En muchas personas, especialmente hombres, produce cierta repugnancia ese final considerado inverosímil, pero ese achaque de inverosimilitud no deja de resultar una reacción racionalizadora ante un movimiento emocional que afecta a la misma experiencia del sentido. Y es que si el espectador se identifica con los conflictos que se ponen en escena, la generación de sentido no puede sustraerse al goce que el texto moviliza. Que el sentido que se siente ofrezca confrontaciones con lo imaginario

coherente de una cadena causal, no hace más que poner en evidencia que algo más allá de esa imposible coherencia causal imaginaria, que tampoco está en lo real, algo, digo, afecta al inconsciente, algo en ese texto quema. De eso va esta película, de dar sentido narrativo al caos de lo real, de cómo hacer relato donde la locura acecha, de cómo hacer humanidad allí donde lo pulsional y el narcisismo amenazan la civilización menos mala que ha conocido el planeta. Una película, donde, por cierto, ellas son las heroínas.

Cosme TURA

La puerta roja de *Roma* (Fellini, 1972)

MANUEL CANGA

En términos generales, sabemos que los artistas trabajan con muy pocos elementos, y que estos elementos o estos materiales están siempre relacionados, de una forma u otra, con la presencia del sexo y la muerte: dos términos que localizan para el ser humano la experiencia de lo real. A fin de cuentas, todo el mundo sabe, aunque a veces no se quiera asumir, que nuestro origen se halla marcado por la experiencia de un acto, que si entramos en la vida es gracias al acto que un hombre y una mujer realizaron en un momento dado, ya fuese por deseo o por puro accidente.

Pues bien, para hablar sobre el tema de la diferencia sexual, de la maravillosa diferencia sexual, hemos creído oportuno comentar algunos fragmentos de una de las películas más representativas de Federico Fellini, que se titula *Roma*, la *Roma de Fellini*, y que fue dirigida en el año 1972. Se trata de una película muy sugestiva y muy compleja, que está a caballo entre el cine autobiográfico, el documental y la fantasía. Y es que, como sabemos, Fellini disfrutaba trabajando sobre sus propias experiencias; disfrutaba o, al menos, sentía la necesidad de volver, una y otra vez, sobre las vivencias que habían marcado su desarrollo como cineasta y como ser humano. Sus películas podrían ser interpretadas como fragmentos de una gran confesión que tiende a mostrarnos parte de su verdad.

Desde esta perspectiva, quizás podría decirse que la exposición de las obras de arte resulta un tanto obscena, porque pone de relieve la intimidad del artista, porque desvela y hace público lo que tal vez debería esconderse con cierto pudor. Los sueños, por ejemplo, son privados, pero las obras de arte, cuya estructura guarda una profunda relación con la estructura de los sueños, están concebidas para mostrarse en público, para que la gente las observe y las analice, para que encuentre cosas, y, a veces, hasta las cosas más insospechadas.

A continuación, pasaremos a analizar la forma en que Fellini organiza su experiencia visual, su deseo escópico, para tratar de comprender mejor el sentido de su obra y el funcionamiento de ciertos mecanismos que están en la base de la actividad artística. Nuestro comentario se va a centrar, por tanto, en las relaciones afectivas del sujeto con la imagen.

I

Lo primero que llama la atención al ver esta película es que la enunciación se desarrolla en primera persona y que el autor se sitúa en la posición del narrador explícito para guiar el visionado del film, para marcar con su palabra y su presencia los momentos más importantes de la película. El cineasta se coloca de esta forma en la posición del presentador para llamar la atención del público y advertir que su película es un tanto peculiar, puesto que no sigue las líneas tradicionales del relato clásico[1]. Lo que Fellini nos presenta es la «historia» de una ciudad, una historia que se va a descubrir, finalmente, como la historia de su propia vida. El cineasta utiliza la ciudad de Roma como una excusa para hablar sobre sí mismo, para hablar sobre sus recuerdos, sus aventuras y sus temas favoritos: el arte, la comida, el erotismo y el paso del tiempo.

1 El director señala a través de la voz en off lo siguiente: Señoras y Señores ¡Buenas noches! La película que van a presenciar no tiene un argumento en el sentido tradicional, con una trama clara y con personajes que se puedan seguir desde principio a fin. La película cuenta otro tipo de historia: la historia de una ciudad. Aquí he intentado hacer un retrato de Roma. Cuando yo era muy pequeño y todavía no la había visto, puesto que vivía en una pequeña ciudad de provincias en el norte de Italia, Roma, para mí, era solo una mezcla de extrañas imágenes contradictorias.

De hecho, en una de las secuencias más impactantes de la película el director nos invita a contemplar la desaparición de unas pinturas murales recién descubiertas en los subterráneos de la ciudad, que se van borrando velozmente por la acción de una corriente de aire, por la acción de algo tan ligero como un soplo. Se trata de una escena muy intensa, muy poética, que parece destinada a recordarnos que el hombre no es más que un trozo de barro y que todas sus obras están condenadas a perecer, en un abrir y cerrar de ojos. En este sentido, resulta muy expresivo el plano que abre la película, puesto que nos ofrece la imagen de un paisaje invernal y borrascoso que remite a la idea de la muerte, una idea que está presente desde el principio hasta el final de la película y que constituye un elemento esencial de la estética felliniana.

El cineasta nos invita así a repasar con él la historia de su vida partiendo de los años de su infancia, en una época dominada por una visión idílica de la antigua cultura romana. De este modo, mientras se suceden varias imágenes de la escuela, Fellini va evocando las hazañas de algunos de los personajes más significativos de la Historia de Roma: Marco Atilio Régulo, que se introdujo en un barril con hileras de clavos afilados, Mucio Escévola, que quemó sus manos poniéndolas sobre carbones al rojo vivo, o Calígula, que solía sentarse a la mesa con su caballo. Y,

cómo no, también nos habla de la contribución de algunos animales a esa Historia, como la loba de Rómulo y Remo y las ocas del Capitolio, que salvaron a la ciudad dando la alarma con sus graznidos.

Conviene destacar, no obstante, que la mayoría de estas alusiones están bañadas por un sentido del humor bastante grotesco, que provoca una cierta distancia y que tiende a rebajar su sentido histórico. Sin ir más lejos, constatamos que el cineasta ha tratado el episodio de la travesía del Rubicón de una forma completamente paródica, puesto que ha reemplazado a un personaje como Julio César por un viejo maestro de pueblo con los pantalones remangados que grita: *¡Alea iacta est! ¡A Roma!* Todo indica, por tanto, que la Historia se ha visto reducida aquí a una colección de anécdotas más o menos entretenidas, pero de escaso valor simbólico. El pasado histórico parece algo muerto y enterrado, como si fuese una representación vacía o formara parte de un decorado de cartón piedra.

El primer fragmento que hemos seleccionado corresponde a un episodio de la infancia de Fellini que está situado al principio mismo de la película. Se trata de una secuencia muy divertida que nos ilustra acerca de la forma en que aparece la figura femenina en el plano del deseo, que nos ilustra acerca de la forma en que se perfila el objeto del deseo sobre la «pantalla» de la representación.

La secuencia transcurre en la sala de una escuela, donde un grupo de niños, entre los cuales se halla el propio Fellini, se disponen a ver una colección de diapositivas sobre los monumentos más representativos de Roma. Se trata, por tanto, de una secuencia que introduce una alusión implícita al dispositivo cinematográfico, que aparece interrogado en el cine de Fellini una y otra vez, de manera recurrente. Y señalemos de pasada que cuando Fellini interroga el dispositivo cinematográfico se está interrogando a sí mismo, se está poniendo a sí mismo en cuestión. Es posible que la secuencia nos descubra algunas de las claves de la fascinación que sentía Fellini por el mundo del cine y, en especial, por el mundo de la fotografía, la imagen fija, que tiene un peso extraordinario en el conjunto de su obra.

Nos encontramos, así, ante una puesta en escena que envuelve la mirada del sujeto en un juego de luces y sombras, de ilusiones ópticas, y que parece destinada a condensar las pasiones más intensas del artista. De este modo, se van proyectando sobre la pantalla una serie de imágenes que nos muestran a la loba del Campidoglio, *toda de bronce*, Santa María la Mayor, *una de las cuatro basílicas romanas*, el Arco de Constantino, la tumba de Cecilia Metela en la Appia Antica, el Altar de la Patria y la Basílica de San Pedro, calificada por el sacerdote que dirige el visionado como *el mayor templo de la Santa Madre Iglesia*. De pronto, vemos aparecer por sorpresa la imagen de una mujer desnuda, que está posando de espaldas y que no evoca, precisamente, a la Venus Cristalina –también conocida como Venus Celeste o Venus Púdica. Desde luego que no, porque esta figura remite a otra cosa, es Otra cosa.

La sucesión de imágenes que vemos en esta secuencia establece, por tanto, una conexión directa entre el arte y el erotismo, entre el arte y las imágenes que animan el deseo, entre la forma y el placer de la contemplación. Además, resulta muy significativo el orden que llevan las diapositivas, pues parece encaminado a establecer una doble correspondencia entre la imagen de esa mujer y la figura de la madre, entre la mujer y la Iglesia. La figura femenina aparece representada, por tanto, como si fuera un verdadero "monumento". Al fin y al cabo, se trata de una comparación muy común en el lenguaje de la calle, y algunos hombres todavía recurren a ella para celebrar los encantos de la mujer que pasa a su lado, para alabar su brillo y su potencia. Al margen de su calidad poética, debemos recordar que el piropo se presenta como la manifestación espontánea del deseo al nivel de la palabra, y su emergencia nos indica que algo hierve en el interior del sujeto, algo que conecta directamente con el fuego de la pulsión [2].

Lo femenino se presenta en la película bajo una forma deslumbrante, bajo la forma de una imponente figura desnuda que está posando de espaldas, en una postura bastante provocativa que destaca el volumen y las curvas de su cuerpo. Desde el punto de vista de ese grupo de espectadores infantiles que disfrutan del espectáculo, no cabe duda de que se trata de una figura gigantesca, algo completamente inasible, inabarcable.

Freud sostenía que los gigantes que aparecen muchas veces en los sueños no son otra cosa que actualizaciones de las imágenes inconscientes de los adultos vistas desde una perspectiva infantil. Es posible que el efecto fascinador de las imágenes que vemos en las pantallas de cine esté relacionado con la fuerza, muchas veces aplastante, de esas visiones inconscientes. En el caso de Fellini parece que esta conexión es evidente,

2 Hasta hace bien poco se decía que Ursula Andrews, todo un sex symbol durante la década de los 60 y los 70, era el monumento más famoso de Suiza después de los Alpes. La correlación que existe entre la imagen de la mujer y la imagen del paisaje ha sido analizada por Sigmund Freud en *La interpretación de los sueños* (*Obras Completas*, II, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 589) y por Jesús González Requena en "El paisaje: entre la figura y el fondo" (*Eutopías*, vol. 91, Universidad de Valencia, 1995).

sobre todo porque la mirada que aquí se pone en juego es su mirada infantil, y porque también sabemos que Fellini disfrutaba poniendo en escena toda clase de figuras descomunales y que casi todas ellas eran femeninas. Por ejemplo, la estanquera de *Amarcord* o la figura de Anita Ekberg en aquel episodio de *Boccaccio 70* titulado *Las tentaciones del Dr. Antonio.*

Por otra parte, comprobamos que la emergencia del deseo está ligada en ese fragmento al escándalo y al desorden, y que la aparición imprevista de una imagen erótica produce un pequeño cataclismo en el mundo de la escuela. Para marcar la impresión visual que esa imagen ha provocado en el niño, el cineasta ha recurrido a la técnica del *zoom*, pasando a toda velocidad de un plano general a un primer plano de su rostro. Además de acelerar el ritmo de la secuencia, la técnica del *zoom* sirve muy bien para subrayar el impacto de un encuentro inesperado y disparar la comicidad de la situación. La técnica se ha puesto así al servicio de la representación, con objeto de plasmar el efecto de la fascinación escópica.

Pues bien, sucede que el niño se queda como perplejo, como asombrado ante la presencia fascinante de esa mujer. Y si quisiéramos ir un poco más allá, si quisiéramos abrir el abanico de las relaciones, podríamos recordar que el "asombro", como decían los filósofos antiguos, es lo que motiva, lo que pone en marcha la aventura del saber[3]. El asombro, podríamos añadir, es lo que mueve al sujeto al saber. Y lo que ahí se juega es algo que tiene que ver con el goce o, por lo menos, con el placer de la contemplación: un placer que va implícito en el proceso de la interrogación filosófica. Porque resulta que, desde una perspectiva etimológica, la palabra "teoría" procede del término griego *theorein*, que significa *mirada atenta* o *mirada escrutadora*[4].

3 ARISTÓTELES, *Metafísica*, Gredos, Madrid, 1998, p. 76.

4 ORTEGA Y GASSET, José: *¿Qué es filosofía?*, *Obras Completas*, VII, Revista de Occidente, Madrid, 1961, p. 323. GARCÍA MORENTE, Manuel: *Lecciones preliminares de filosofía*, Porrúa, México, 1994, p. 28. ZUBIRI, Xavier: *Naturaleza, Historia, Dios*, Alianza, Madrid, 1999, p. 205. Apuntemos además que la palabra idea o *eidos* quiere decir figura, aspecto, aquello que se ve (MARÍAS, Julián: *Historia de la filosofía*, Alianza, Madrid, 2000, p. 44).

II

El análisis de la secuencia nos descubre que, después de aparecer la imagen escandalosa de la mujer, se proyecta nuevamente la imagen de la loba, forzando así una asociación entre ambas figuras. De esta forma, apreciamos que la proyección de diapositivas sigue un orden circular, puesto que comienza y termina con la misma imagen; una imagen que adquiere un valor excepcional en el conjunto de la secuencia. Tenemos así una cadena de imágenes que van a enlazar a las dos figuras femeninas más importantes de la película, y casi podría decirse que de todo el cine de Fellini: la madre y la prostituta.

La loba es el animal que representa a la ciudad de Roma y por ello se tomó la decisión de utilizar la imagen de la famosa escultura del Campidoglio para diseñar el cartel promocional del film. Curiosamente, el cineasta cambió la efigie del animal por la imagen de una joven desnuda con tres pares de senos, transformando la escena mítica en una imagen erótica que nos muestra a la mujer de rodillas, colocada a cuatro patas, como si estuviera dispuesta a ser tomada por detrás, al estilo de los animales. Y es que, según indicaba Freud en su "Historia de una neurosis infantil", el *coito more ferarum*, como las fieras, representa la *forma más antigua de cohabitación desde el punto de vista filogenético*. Y tampoco se nos puede escapar que la postura en cuestión podría revelar una tendencia al erotismo anal, puesto que da un protagonismo muy especial a la imagen del trasero, que, como sabemos, ocupa una posición privilegiada en el mundo erótico de Fellini. Los niños, por otro lado, han desaparecido del cartel, lo cual demuestra que el director estaba más interesado en subrayar la obscenidad de la figura femenina que en evocar los detalles de la escena legendaria. Lo que falta en esta imagen, lo que se ha borrado, no es otra cosa que la imagen mítica del hijo.

Según nos cuenta la tradición, la madre del fundador de Roma fue una vestal llamada *Rea Silvia*, también conocida como Ilia, hija de Numitor y sobrina del rey Amulio. Pero Marte, el dios de la guerra, bajó a la tierra para conocerla y dejarla embarazada. Después de dar a luz, la joven se vio obligada a abandonar a sus hijos, Rómulo y Remo, que fueron adoptados y alimentados por una loba, porque los lobos estaban consagrados a Marte y la loba reconoció en ellos a los hijos de su dios.

Como todos los mitos, se trata de una historia polivalente, formada por fragmentos y residuos de acontecimientos pasados que establecen diferentes relaciones entre sí. Según indicaba Lévi-Strauss en *El pensa-*

miento salvaje, el mito se compone de *sobras y trozos, de testimonios fósiles de la historia de un individuo o de una sociedad*. Lo más destacable del mito que nos ocupa es el intercambio de papeles, la sustitución de la madre real por una madre que pertenece al mundo de los animales, como si la loba fuese un ancestro totémico y como si el relato quisiera subrayar la yuxtaposición o la conexión diferencial entre los hombres y los animales, la cultura y la naturaleza. Desde otro ángulo, quizás podría tratarse de una metáfora del carácter ambivalente de la figura materna, dotada por igual de senos que alimentan y una gran boca dispuesta a morder. En tal caso, estaríamos ante una imagen condensada, ante una representación imaginaria de la madre correspondiente a ese periodo del desarrollo infantil conocido como la fase oral o caníbal, que gira en torno a la boca y el seno.

Según otra versión del mito, los gemelos no fueron acogidos por un animal, sino por Aca Larentia, esposa de un pastor llamado Faústulo, a quien su mala conducta había valido el apodo de «la loba», que era el término con que se designaba por aquel entonces a las rameras –en latín *lupae*, de donde procede la palabra *lupanar*.

Como señala Pierre Grimal en su *Diccionario de mitología griega y romana*, es posible que los Padres de la Iglesia impulsaran esta segunda versión para criticar la inmoralidad de la Roma pagana. En efecto, tanto San Pedro (1 Pe. 5,13) como San Juan (Ap. 14,8) identificaban la capital del imperio con Babilonia, una ciudad diabólica, de pecado y confusión, mientras que San Agustín, siguiendo el ejemplo de los apóstoles, llegó a declarar que Roma había sido fundada como otra Babilonia, que era la Babilonia de occidente[5]. Y no olvidemos que Fellini había pensado poner a una película como *La dolce vita* un título mucho más provocador: *Babilonia, 2.000 años después de Cristo*; y que, después de estrenarse la película en París en abril de 1960, el mismo cineasta confesó a una redactora de *Les Lettres Françaises* que Roma era la verdadera estrella del film: *la Babilonia de sus sueños*[6]. Desde luego, no cabe la menor duda de que Roma no es una ciudad cualquiera, aunque en el cine de Fellini tienda a aparecer, precisamente, como eso, como una cualquiera.

De manera que el carácter pecaminoso del goce que Fellini asocia a la imagen de la loba podría derivar de la interpretación propuesta por la Iglesia católica. Al fin y al cabo, son sus propios representantes quienes identifican a la mujer con el diablo, como si fuese a provocar algo terrible o como si algo en la vivencia misma del deseo amenazase con llevarnos a lo peor. Por otra parte, es de notar que la acción represora del cura –que insiste en negar la visión de los niños gritando *¡No miréis, no miréis!*– dis-

5 Cf. *La ciudad de Dios*, 2ª, BAC, Madrid, 2001, pp. 271, 452.

6 ALPERT, Hollis: *Fellini. Una vida*. Javier Vergara Editor, Madrid, 1988.

para automáticamente el encanto de lo prohibido, ratificando así aquella idea expuesta por San Pablo en la *Epístola a los romanos* (Ro. 3,20), donde explicaba con mucho ardor que el pecado se conoce por la vía de la ley.

Sea como fuere, el análisis nos demuestra que la figura de la loba se presenta como un elemento clave en el cine de Fellini, y que alrededor de ella se montan algunas de las fantasías más recurrentes; unas fantasías ligadas, precisamente, al fantasma de la mujer que devora, al fantasma de la *mantis religiosa*. Más allá de su dimensión mítica, la identificación de la mujer con la loba alude a la voracidad y al carácter inquietante del sexo femenino, que se manifiesta así como la diferencia absoluta, como lo radicalmente Otro en el campo de la experiencia sexual.

III

La segunda secuencia que queremos comentar tiene el carácter de un *flashback* que nos lleva al pasado, a la época de la guerra. Se trata de la representación de un «recuerdo» cuyo objetivo es poner en escena la relación de Fellini con la mujer. Esta secuencia viene motivada por la observación de un contraste radical entre la actitud de los jóvenes de los años setenta y la de los jóvenes de su generación. El cineasta confiesa por medio de la voz en off que, en su época de juventud, las relaciones con las mujeres eran mucho más difíciles y que, por esa misma razón, no tenían más remedio que acudir al prostíbulo.

La cámara se introduce entonces por los callejones de la ciudad para mostrarnos un ambiente un tanto lúgubre, en donde vemos aparecer varios motivos iconográficos que podrían remitir a la idea del infierno. Después de mostrarnos una pequeña hoguera en un pasadizo muy estrecho, la cámara va recorriendo la calle al tiempo que atraviesan el campo visual unos carniceros con varias piezas de carne despellejada. El movimiento de la cámara es lento y va acompañado por el sonido distante de unas campanas que realza la seriedad y el carácter ceremonial de la situación. Se trata de una verdadera apología del plano subjetivo o,

mejor, del plano heterogéneo, que identifica nuestra mirada con la mirada del cineasta. La cámara va guiando nuestra mirada hacia ese lugar maldito que está, por decirlo así, en las catacumbas de la ciudad, en la mismísima boca del lobo.

El desplazamiento de la cámara sirve aquí para traducir el avance, para subrayar la operación de búsqueda de algo que tiene un inmenso poder de atracción, un poder magnético sobre la mirada, y que, a su vez, está marcado, nuevamente, por la dimensión del pecado. Porque aquí se nos está hablando literalmente del pecado, concebido como aquello que subraya la densidad propia del encuentro entre el hombre y la mujer. Y más en concreto se nos está hablando del pecado mortal, el pecado que introdujo la muerte en el Paraíso, allí donde todo iba como la seda hasta que nuestros "padres" descubrieron el deseo de comer. De lo que aquí se habla, por tanto, es de ese tipo de pecado que podría conducir a la muerte, a la corrupción definitiva del alma, *in saecula saeculorum*. Y no está de más recordar que, paradójicamente, el propio Fellini estaba convencido de que el pecado de la carne era el pecado por el cual se vive, lo que equivale a decir que ese pecado es la fuente del goce.

Ya hemos señalado que la ciudad de Roma es ese lugar donde se concentran los fantasmas de Fellini, sus fantasmas superpuestos. Y uno de esos fantasmas está relacionado con aquello que se esconde detrás de una puerta que, no por casualidad, está pintada de color rojo. Y es que la "puerta", como sabemos, ha tenido una importancia capital en el desarrollo de la civilización humana, hasta el punto de afirmarse como un operador esencial de muchas producciones simbólicas[7]. Una de las puertas más famosas de la literatura medieval, por ejemplo, es la que da acceso a los círculos del Infierno en la *Divina Comedia* de Dante –una puerta que habla.

7 En el contexto de la cultura grecolatina, la puerta simbolizaba el paso de una situación a otra, y por eso se representaba a Jano, el dios de las puertas, con dos caras que miraban a lados opuestos.

Pero ¿qué encontramos más allá de esa puerta que detiene el movimiento de la cámara? Pues, evidentemente, más allá de esa puerta tendremos acceso al lugar donde se va a producir el contacto con la Cosa, donde se va a consumar el acto definitivo. Ahora ya no se trata del encuentro con una imagen, como veíamos en la secuencia anterior, sino del encuentro con una mujer real, de carne y hueso, con más de carne que de hueso.

Al cineasta no le interesaba lo más mínimo ponerse a filmar la violencia turbadora de ese acto, ese acto que se manifiesta, no obstante, bajo el manto de una elipsis. Lo que en verdad le interesaba era marcar la presencia de la mujer, y, sobre todo, la presencia de su rostro, que se con-

vierte así en el verdadero punto de ignición de la secuencia. Porque, si dejamos a un lado la descripción de los burdeles, notaremos que toda la secuencia va orientada a mostrarnos la imagen de una diosa infernal, la mirada fascinante de una "loba" que amenaza con tragarse el mundo entero.

Ahí tenemos, por tanto, una viva encarnación del fantasma fundamental de Fellini, que está ligado a la posibilidad y al pánico de ser devorado. Y el asunto tiene un interés muy especial, porque, curiosamente, Fellini es uno de esos artistas, uno de esos cineastas, que ha sabido mostrarnos de mil maneras diferentes que toda la belleza del mundo puede concentrarse en un rostro de mujer[8].

8 Como bien demuestran sus películas, Fellini estaba obsesionado por la cara de la mujer. En un pasaje revelador de *Ocho y medio* (1963), por ejemplo, vemos a Marcello, alter ego de Fellini, dibujar sobre el rostro de su amante unas cejas de loba, confirmando así la idea de que el rostro de la mujer es como una página en blanco, como un lienzo sobre el que pueden dibujarse los signos del deseo.

La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi

JUANA RUBIO

1. Introducción y aspectos generales de la campaña

He elegido esta campaña por dos razones fundamentalmente: porque, según la investigación que cada año realizamos en la Universidad Nebrija y en el marco de nuestro Festival *Jóvenes Tocados por la Publicidad*, fue la campaña del 2003 ganadora del premio **Joven Tocado**, que se concede a la campaña de TV en la que los jóvenes se han visto mejor reflejados. Y porque ilustra bien las identidades masculina y femenina en relación al deseo, más allá del discurso institucional que parece propiciar el borramiento de las diferencias sexuales.

La campaña consta de cuatro piezas publicitarias: hora de cierre (*closing-time*), lápiz de labios (*lipstick*), grito (*scream*) y arena (*sand*).

Toda la campaña consigue una gran notoriedad y valoración entre los jóvenes que participaron en nuestra investigación, a excepción del spot *closing-time* que pasa totalmente desapercibido. Resulta significativo que los tres spots seleccionados relatan los diferentes comportamientos entre chicos y chicas, tanto respecto al consumo de alcohol, como respecto a los lugares de cada uno en las relaciones de pareja; *closing-time*, por el contrario, no diferencia entre los comportamientos de los chicos y las chicas ni en el consumo de alcohol, ni en las relaciones de pareja, que en este spot se nos muestran en grupo.

Otro aspecto interesante de la campaña Merequetengue es que utiliza un estilo narrativo, y los tres spots seleccionados componen una historia completa sobre las relaciones de pareja y la diferente perspectiva de los chicos y las chicas a la hora de abordar el deseo.

Vamos a centrar nuestro análisis en dos de los spots de esta campaña: ***lipstick***, dirigido al público masculino, y ***scream***, dirigido al público

femenino, porque son los que, en nuestra opinión, mejor centran la temática de las diferencias sexuales.

Ambos comparten el mismo tiempo y espacio narrativo: una noche de copas en la ciudad. La historia transcurre a la salida de un bar y cuenta lo que suelen hacer los jóvenes cada fin de semana: salir por la noche, ir de bares, consumir alcohol para desinhibirse, charlar, ligar...

Se trata, por tanto, de una historia absolutamente realista y cotidiana, contada sin tapujos, lo que resulta sorprendente teniendo en cuenta la doble moral del discurso social en torno a esos temas y sobre todo referida al consumo de alcohol entre los jóvenes.

En ambos spots el esquema narrativo también es el mismo: una mujer joven sale de un bar sola, parece que ya de retirada, mientras sus amigos continúan la marcha en el bar. Aunque se puede suponer avanzada la noche, todavía hay bastantes jóvenes en la calle que hablan animadamente, e incluso otros parecen iniciarla.

Pero hay diferencias significativas entre los dos spots que nos ocupan y que nos parece están relacionadas con la estructuración de las identidades sexuales masculina-femenina: en *scream*, dirigido al público femenino, la chica que abandona el bar pierde el control y despotrica a gritos en la calle porque se siente abandonada por su chico, que ha preferido quedarse en el bar con sus amigos. En *lipstick*, dirigido al público masculino, la chica que abandona el bar es perseguida por un chico que se atreve a declararle su amor y su deseo de seguir con ella o al menos de volverla a ver.

En los dos casos se trata de jóvenes que, por efecto del alcohol, se atreven a hacer tonterías para llamar la atención de la persona amada; pero mientras la escena de la chica que grita es seguida por un coro de mirones, la del chico que persigue a la chica pasa desapercibida para el resto de los jóvenes que están en la calle, a pesar de que el chico también monta el numerito tratando de ligar a la chica. Nos encontramos aquí con una clásica representación de las identidades masculino/voyeurista/activo – femenino/exhibicionista/pasivo.

Así pues, estas primeras diferencias que señalamos ponen de manifiesto distintas posiciones en torno al deseo, según la identidad sexual: en *scream*, la chica protagonista aparece en el lugar de sujeto deseante, pero lo hace de una forma "descontrolada" y colocada desde un lugar pasivo, masoquista, mientras el chico aparece colocado en este spot como

sádico, el que la hace sufrir por su abandono. En *lipstick* es el chico protagonista que corteja a la chica el que se comporta de forma activa y se atreve a declararle su amor, mientras ésta ocupa en todo momento el lugar pasivo de la seductora, el de objeto de deseo del hombre.

Lipstick: El cortejo masculino

Scream: El descontrol femenino

Resulta de lo más significativo que en ambos spots sean las mujeres quienes abandonen el bar y los hombres quienes quieran permanecer en él, teniendo en cuenta que esta distinción también evidencia las diferencias entre lo femenino (casa/espacio privado) y lo masculino (bar/espacio público).

También nos parece significativo que en ambos spots un chico transeúnte atraviese la escena de deseo, siempre en dirección al bar, y se interponga entre el espectador y los protagonistas. Este tercero, en tanto sujeto deseante, siempre es un chico joven que actuará como movilizador del deseo del espectador.

En los dos spots que analizamos, un beso pondrá orden al caos desencadenado por el alcohol y el deseo sexual: en *lipstick* será la chica seductora la que bese en la frente al chico que la desea, dejándole marcado con su barra de labios para siempre; en *scream*, por el contrario, será el chico, objeto de deseo de la chica, el que la bese en la boca, cerrándola así a sus improperios hacia él.

Visto grosso modo lo que tienen en común ambos spots, vamos a analizarlos por separado; haremos en paralelo una lectura textual y una interpretación de los discursos más imaginarios.

2. *Lipstick* (Barra de labios) o el deseo masculino

La cámara enfoca desde la calle hacia un bar que tiene las puertas abiertas y en el que se ve a jóvenes charlando animadamente tanto dentro como fuera del bar; la mayoría está de pie, si bien se ve a una pareja sentada en una mesa en la calle. La escena es de lo más cotidiano.

En el interior del bar se observa a una mujer de espaldas despidiéndose de un grupo de amigos. La mujer se vuelve y sale a la calle, caminando de forma seductora hacia la cámara, es decir, hacia el espacio del espectador.

Se trata de una mujer muy atractiva y femenina, más bien clásica (pelo largo, vestido rojo ajustado, escote palabra de honor, zapato de tacón fino, cartera de mano...), y desde luego "formal", (abandona el bar antes que los hombres: es lógico ya que las mujeres controlan menos el alcohol); y quizá por todo ello más deseada.

Una música seductora, suave y de ritmo latino acompañará toda la escena.

En el momento en el que la mujer sale del bar, un transeúnte joven aparece en primer plano, donde está situada la cámara que enfoca la escena y, desde el ángulo opuesto a la mujer, se dirige hacia el bar caminando siempre de espaldas al espectador y frente a la mujer. Al pasar junto a la joven, ambos se miran y la mirada del espectador se identifica a través del deseo que se moviliza en la escena; después, cada uno seguirá su camino: la mujer suponemos que hacia su casa (espacio privado) y el hombre transeúnte hacia el bar (espacio público).

Justo en el momento en el que este transeúnte se interpone entre la mujer y el espectador, otro hombre sale del bar corriendo tras ella y la corteja a gritos en la calle, con un discurso muy masculino, seductor y narcisista: *Espera, espera, espera, espera... No te puedes ir todavía... no nos hemos conocido. Soy el hombre de tus sueños... sólo me has visto mientras dormías, pero ahora estoy aquí... Eres mi sangre, mi alma... No soy nada sin ti... Por favor, ¿cuándo nos vamos a ver?... Dame tu número de teléfono, algo, cualquier cosa... No me puedes dejar así.*

La mujer de nuevo es colocada, y ahora de forma explícita, en el lugar de objeto de deseo masculino; pero se trata de un objeto pleno, completo, pues se refiere a ella como su sangre, su alma..., un objeto fálico, por tanto, a través del cual el hombre narcisista encuentra su sentido.

Tras este discurso puramente imaginario, la chica desaparece de la escena para volver a reaparecer en el momento en el que el chico le pide *algo* real, un número de teléfono, o *cualquier cosa*..., quizá imaginariamente le esté pidiendo un fetiche que le permita sostener su narcisismo frente a ella, una mujer completa, y eludir así su angustia de castración.

La mujer reaparece y le da un beso en la frente; ese beso casto y de lo más maternal le deja *Tocado y hundido* para siempre pues, en su imaginario, se trata de un beso que procede del objeto fálico, que es donde el hombre coloca a la mujer de sus sueños.

Lipstick: El beso del deseo masculino, escenificación del amor cortés

La escena se acompaña de gestos de lo más exagerado por parte del chico: se tira al suelo, se lleva las manos al corazón..., muerto de amor por ella una vez ha recibido ese beso que la mujer ha dejado marcado con su barra de labios en la frente y que le deja fundido a su objeto de deseo.

Toda la escena de seducción nos recuerda el ritual que se pone en juego en una corrida de toros, en la que torero y toro se desafían, se embisten..., intercambian los lugares (activo/pasivo)..., y se finaliza con

Lipstick: Amores que matan

la muerte. Sólo que aquí no se trata de un estoque, sino de un *lipstick*, una marca en la frente que le deja el beso y que se anuncia como preludio del acto sexual.

Asistimos pues en el spot a una relación puramente narcisista, en la que tanto el hombre como la mujer aparecen "plenos", pues ambos ocupan todos los lugares: como sujetos (actividad), el hombre manifiesta su deseo de la mujer y la mujer le deja "tocado y hundido para siempre"; como objetos (pasividad), el hombre se coloca como objeto imaginario de la mujer (*Soy el hombre de tus sueños... sólo me has visto mientras dormías*), y la mujer se deja querer por el hombre... Ello hace que el espectador también se incorpore a la escena narcisísticamente, pues el deseo siempre opera a través de un tercero que consigue que nos identifiquemos con quien desea en el mismo acto de desear; es así cómo entendemos el célebre enunciado de Lacan: "El deseo es el deseo del otro".

3. *Scream* (Grito) o el goce femenino

La cámara enfoca hacia el mismo bar del spot anterior y la escena es absolutamente similar: jóvenes charlando animadamente fuera y dentro del establecimiento. Es una escena tranquila y de lo más cotidiana.

Una música latina, con más ritmo que en el spot anterior, está presente desde el inicio.

De repente, y al mismo tiempo que una pareja de jóvenes cruza la calle en primer plano, una mujer sale precipitadamente del bar y se vuelve gritando con gesto furioso y palabras ofensivas dirigidas hacia el interior del bar donde se encuentra su pareja: *Sinvergüenza, desgraciado... ¿Qué te crees, eh...? No soy tu madre, no me puedes tratar así... Matao. No te quiero volver a ver... ¿Me oyes?... ¡Nunca! ¡Nunca!... Eres como todos los demás...*

Ella está enojada porque su chico no la acompaña en su retirada; él ha preferido seguir con sus amigos en el bar tomando copas y la deja marcharse sola. Ya es tarde, y podemos deducir por su comportamiento descontrolado que la mujer ha ingerido más alcohol de la cuenta, lo que también parece ser habitual entre la juventud actual.

Así pues, la mujer despotrica contra su pareja porque se siente abandonada, pero su discurso nos parece cargado de ambivalencia, pues, de un lado, se coloca en un lugar importantísimo equiparándose a la madre y, de otro, se siente como víctima del maltrato del hombre.

Pero también nos parece que este discurso podría estar haciéndose eco de la gran ambivalencia del hombre hacia las mujeres: veneración, como expresión de su deseo narcisista, y desprecio hacia lo femenino/castrado, como proyección de su angustia de castración.

La mujer ofendida declara a continuación su intención de no volverlo a ver, pero quiere asegurarse de que el otro la está escuchando: *¿me oyes?* No parece convencida de su decisión pues necesita reconfirmarse, *nunca, nunca*, posiblemente autoconvenciéndose de una decisión que sabe de antemano no va a cumplir, pues él es su objeto de deseo, el que la colma.

Y le desea porque es especial, distinto a los demás hombres, aunque ahora se esté comportando igual que el resto de los hombres, que menosprecian a las mujeres que les desean.

Todos los presentes están pendientes de la "escenita histérica" que está montando la chica, mientras ella permanece ajena al coro de mirones y expresando a gritos su goce masoquista.

En el momento en el que la mujer le dice a su hombre que no le quiere volver a ver porque es igual que todos los demás, un chico cruza la calle a su altura y la mira/desea; ella reacciona, se encara ante ese otro/transeúnte, igual a todos los demás que la miran, y le grita: *¿Tú qué miras? ¿Tengo monos en la cara o qué?*

Scream: La mujer y el transeúnte

El transeúnte/mirón se apresura a entrar en el bar, y es en ese momento que aparece en escena el chico pareja de la chica, su objeto de deseo: sale del bar con paso apresurado y decidido, se dirige hacia la chica y, sin mediar palabra alguna, la besa con pasión en la boca. Una voz femenina y sugerente en off dice en ese momento: *El amor es veneno, el veneno más dulce de la vida*. Ella se estremece, encoge sus piernas, se lleva la mano a la boca y deja de gritar.

Èl, sin pronunciar una sola palabra, regresa al bar, dejando de nuevo a la mujer sola. La voz femenina en off repite de nuevo: *veneno*.

Así pues, el hombre, deseo de la mujer, neutraliza su descontrol y cierra su boca con un beso, mientras una voz femenina y sensual en off confirma la paradoja de que muerte y vida confluyen en el amor pasión como un veneno dulce.

Scream: El beso del goce femenino, escenificación del amor pasión

Todo el discurso de la mujer refleja esta paradoja, que no es otra que la del goce: amor (vida) transformado en veneno (muerte).

La mujer continúa su discurso de mujer ofendida: *Pirao, cretino...*, pero lo hace ahora bajito, sin convicción, derrotada por el hombre. Mientras, retorna la normalidad en el ambiente: se empieza a oír el murmullo del coro de mirones, atento hasta entonces únicamente de la escenificación del goce de la mujer histérica, y se ven algunos gestos de desaprobación.

Este spot nos habla sobre todo de lo escandaloso del goce femenino, y cómo se actualiza éste a través de los síntomas histéricos: por ejemplo, lo tenemos en la recurrencia al victimismo de la histérica que no está dispuesta a aceptar el hecho de su participación activa (el exceso de alcohol ingerido) en la escena de descontrol, o en la exposición radical de la intimidad del goce (encuentro con lo real) que hace la chica, ante la mirada distante de su pareja... Todo lo cual nos habla de la "relación imposible" de la histérica con su deseo.

Un dato curioso ya para finalizar este apartado: durante el proceso de investigación que se realizó para entender por qué los jóvenes habían elegido esta campaña, las chicas solían referirse a este spot como "el anuncio machista" y, a pesar de esta connotación negativa, siempre fue un anuncio muy recordado y valorado por el segmento femenino de la muestra.

4. *Pack Shot* de la campaña

Las imágenes y el texto que sirven de cierre a toda la campaña son las mismas: sobre un fondo negro aparece, llenando toda la pantalla, el famoso logotipo (murciélago) de la marca y el nombre Bacardí, que lo rodea de derecha a izquierda como abrazándolo.

A medida que el logotipo y el nombre de la marca se hace más pequeño, más real, aparece en grande el nombre del producto, Cuba Libre; en ese momento, una voz femenina y muy sugerente dice lo que el espectador está viendo: *Cuba libre, Bacardí*. La cámara se aleja y vemos entonces el envase/lata real con los tres elementos integrados.

El murciélago y la marca

¡Ay Merequetengue!

A la derecha del envase y sobre el mismo fondo negro, aparece el texto que cierra la campaña y que es dicho por la misma voz femenina en off: *ay, Merequetengue*. Termina por desaparecer el "ay" y sólo queda la palabra Merequetengue a la derecha del envase y sobre la que se reflejan unas luces resplandecientes.

Esta parte final de la campaña no hace sino reproducir la escena de seducción a la que asistimos en los spots y que ahora es protagonizada por el logotipo, la marca y el producto, integrados finalmente en el envase real.

Se podría sustituir el envase por la mujer, representada en esta campaña como el objeto fascinante, y obtendríamos el mismo juego de identificaciones de cara a seducir al espectador/consumidor del anuncio/marca.

Giovanni SODOMA

El origen común de la diferenciación: la matriz humana

José Luis Gimeno

¿Qué es lo humano? ¿Cómo comienza la humanización? ¿Cómo surgen los primeros símbolos y las primeras imágenes? ¿Cuál es la "matriz", la estructura básica que conforma la posibilidad de un ser y una realidad humanas?

En el primer despertar, quizá la primera pregunta es: ¿Dónde estoy?... y entre el temor y la perplejidad ¿qué me espera?...

En todo caso, surge la necesidad de un apropiamiento de lo real para intentar construir una realidad habitable.

Para acercarnos a estas cuestiones, me voy a remitir a nuestros orígenes, a nuestras primeras representaciones "artísticas" acontecidas en el paleolítico superior.

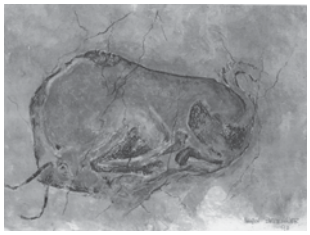
Estamos pues en la Edad de Piedra, en la edad del reno..., cuando desaparece el Nearndertal y aparece el Cromagnon.

Paso previo: los útiles. El llamado Homo Faber. Son agrupaciones de cazadores y recolectores que disponen de útiles, hablan entre ellos, se visten y ornamentan, conocen la música, inhuman a los muertos...

Son pocos, la naturaleza es fuerte y predominante, el mundo de la necesidad marca su vida. Primero subsistir. Seguramente sienten más directamente que nosotros esos dos sentimientos básicos. El horror y la maravilla, que se dice son el origen de toda conciencia, quizá también de todo deseo y toda erótica.

Estamos en definitiva en la larga aurora del homo sapiens... y dentro de ella, algo que ha sido considerado como su misma esencia: el arte, el rito, la magia, que ha sido señalado como la emergencia del homo

ludens en oposición y complementariedad del homo faber. Y que probablemente precisa unas mínimas condiciones de desocupación respecto a la inmediatez del presente y lo presente, para en un lugar y un tiempo diferentes: reflexionar, representar, jugar con esa experiencia de supervivencia que es su causa, pero comienza a no ser ya su fin.



Bisonte. Altamira

La cueva

En las grutas y cuevas que hoy en día nos figuramos como templos y museos subterráneos. Fuera y dentro de la naturaleza.

Antropológicamente parece comprobado que no vivían allí, aunque sí acudían al menos a algunas de ellas, a realizar ciertos actos o ceremonias.

Es sobre todo en las cuevas donde el arte parietal toma esa dimensión que nos sobrecoge y asombra. Sorprende la distribución de las representaciones, hay zonas que no se utilizan, muchas veces se acumulan superpuestas las pinturas en un lugar determinado. En ocasiones se utilizan sitios difíciles y escondidos. Unas parecen composiciones, otras acumulaciones azarosas y caóticas.

La gruta y la cueva en las entrañas de la tierra remiten desde las construcciones simbólicas más antiguas a lo femenino, más concretamente a la madre naturaleza como diosa primigenia de la que salen todas las cosas.

Citando a Bataille, "Las cuevas atraen en razón del horror que el hombre siente naturalmente hacia la oscuridad profunda. El terror es sagrado y la oscuridad religiosa. El aspecto de las cavernas contribuyó al sentimiento de poder mágico, de intervención en un dominio inaccesible... el encanto angustiante que el pintor buscaba".

Los animales

Estas, muchas veces, sin duda obras de arte, nos evocan el genio de la especie. Iniciadores sin una referencia a la tradición, creaciones "casi" desde la nada. Casi porque el artista parte de la propia naturaleza, de la fuerza y grandiosidad de esos animales con los que lucha pero que admira y respeta. Que seguramente cuando los caza los entiende como don: el animal se le entrega porque él quiere o alguna fuerza misteriosa así lo decide. La vida es un milagro, es un don, una aventura que sobrepasa lo humano.

Surge el aprovechamiento de los relieves de la misma roca. En las formas de la piedra ya está el animal representado, solo falta completarlo.

Malinowski ha desarrollado la idea de que el sentimiento de un mundo dependiente de poderes mágicos o religiosos procede de la experiencia de impotencia del hombre ante el azar de sus empresas.

El poeta P. Eluard ha escrito en "Los animales y sus hombres": "un sentimiento más justo del hombre es la condición de la poesía".

Caballo. Pêche-Merle

La belleza como sobrenatural de los animales de la caverna traduce una ambigüedad: es arte naturalista pero se trata de un naturalismo que atañe a lo que en el animal hay de maravilloso.

Un estudio pormenorizado de ¿qué animales y con qué ordenación aparecen? lleva a una teoría ya clásica que terminó agrupándolos en dos grandes series correspondientes a una simbología de lo masculino y de lo femenino.

Comenzando por el caballo-femenino y el bisonte masculino la mayor parte de las representaciones jugarían con la oposición y complementariedad de estos dos grandes principios.

Otras teorías han destacado, a partir de la frecuente superposición de pinturas, que parece importar más la realización de la representación en un momento dado que una impresión estética a conservar y eso parece confirmar su finalidad de ritual mágico propiciatorio.

Claro que si se trata de los dones del azar y de un tiempo a la vez natural y sagrado, la improvisación, el dejarse llevar en la obra o la valoración del instante presente parecen encajar perfectamente con este estilo "vivaz". Tengamos en cuenta por otra parte que estamos hablando de un tiempo original y prehistórico, no lineal ni de progreso, en el que la memoria puede estar más cerca del inscribir que del dejar huella.

Seres imaginarios e intermedios

El señalado naturalismo no obsta para los desarrollos imaginativos: seres imaginarios pueblan las grutas y curiosamente mucho más al acercarnos a las representaciones humanas. Parecen especialmente sugerentes los que podríamos considerar seres intermedios entre el animal y el hombre.

Muchos antropólogos han interpretado estas figuras como hombres cuya cara se cubre con máscaras animales y lo han relacionado no solo con ceremonias mágicas propiciadoras de la caza, sino también con el totemismo. Otras figuras como la generalmente denominada del "brujo" en las mismas cavernas de "Trois Freres" parecen acentuar lo extraordinario. Inquietante; no se sabe si del animal del hombre o de un ser sobrenatural.

El Brujo. Trois Frères

Esta figura aislada, situada más alta que el resto de las pinturas, como presidiéndolo todo, reúne casi todas las ambigüedades y parece resistirse a todas las interpretaciones.

Figuras masculinas

En otros lugares encontramos otras cosas como hombres con cabeza de pájaro, figuras caricaturescas o representaciones esquemáticas, casi monigotes infantiles que chocan en su falta de elaboración con las formas animales. No obstante su aparente pobreza y lugar secundario, estas figuras masculinas y seres intermedios entre el animal y el hombre introducen elementos probablemente esenciales para el sentido de este arte, como son la sexualidad y la muerte. Estas figuras casi descorporeizadas suelen formar parte de las escasas escenas dramáticas que los evocan.

Recogiendo otra vez una interpretación de Bataille, podríamos decir que el mundo del Arte Prehistórico es ante todo el que ordena el sentimiento de prohibición y que éste aparece ligado a dos cosas: la muerte, con el terror respetuoso hacia los restos humanos, y la vida, con el respeto hacia el embarazo y la interdicción del incesto.

Pero a su vez la naturaleza reintroduce y desorganiza sin cesar a su través esa animalidad perdurable en nosotros que es como el lodo del que inevitablemente salimos.

La mujer embarazada

Si bien existen representaciones similares a las masculinas como esquemáticas, mujeres con cabeza de pájaro en las que ya vemos de todas maneras el predominio de la maternidad, y aunque no solemos encontrarlas como pinturas o al menos no sólo como tales sino predominando técnicas del grabado, el bajorrelieve, o incluso como figurillas esculpidas... las representaciones de la mujer vuelven al realismo mági-

co, al naturalismo, a la elaboración estética, a la idealización, si así puede llamarse.

Resulta curioso ver que si las figuras masculinas solían ocultar su rostro tras máscaras, las femeninas también nos suelen hurtar la contemplación de su cara. Lo realmente resaltable es su cuerpo con pronunciadas señales maternales, y, aún a veces, solo las partes más directamente generatrices: fundamentalmente los senos, el vientre, las caderas y la vulva, parecen interesar al artista, al punto que es relativamente frecuente (al contrario que en el hombre, pues apenas existen representaciones fálicas aisladas) la representación de la vulva sola o remarcada en otra figura más general.

Mujer. Laussel

Sin apenas conciencia de la paternidad, el cuerpo de la mujer aparece como primer ídolo humanizado, sobre todo dador primigenio de vida y subsistencia... representador, pues, del misterio de las cosas que vienen a la luz, del aparecer y desaparecer de los seres vivos. La desaparición del rostro de las figuras humanas podríamos interpretarla en consonancia con la invocación a esas fuerzas primigenias frente a las cuales el hombre se reconoce como humildemente precario y con un respeto, en su aprovechamiento y profanación casi avergonzado. No se trata de un orgullo humanista, sino de la sobrecogida aparición de un nuevo ser cuyo júbilo ha de esconderse en el temor ante otras fuerzas más poderosas y por tanto sagradas.

Los signos

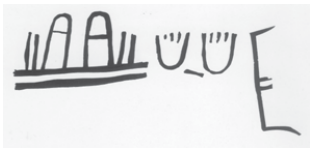
Por último, mencionar, al menos, los signos, que solos o acompañando a las pinturas abundan por doquier en las cuevas.

Se han dado muchas interpretaciones: puntos y flechas, rayas y agujeros que forman parte de esas ceremonias propiciatorias de abundante caza, de la fertilidad y que intentan asegurarse una buena fortuna.

Manos, que en alguna ocasión llegan a formar un panel específico, invocatorias de clemencia y protección. Signos llamados tectiformes, que parecen evocar blasones, signos de identidad de algún tipo o designadores de estos lugares especiales en su experiencia y diferentes de su vida cotidiana. Incluso se han encontrado a la entrada de alguna cueva grabados que parecen signos jeroglíficos indicadores del lugar y que casi nos evocan el inicio de una escritura.

Antropología, filosofía, psicoanálisis

Si he intentado, sin dejar de lado los datos de los antropólogos y paleontólogos, apoyarme más en ciertas interpretaciones abstractas, sobre todo las de Bataille, que hacen referencia al significado y el por qué del arte prehistórico, es por las resonancias con la experiencia psicoanalítica.



Signos. ¿Inicio de escritura?

Freud: bástenos recordar lo fundamental del juego que él descubre en el niño como inicio de su humanización. Este poder que el niño encuentra con júbilo en jugar a hacer aparecer y desaparecer los objetos o a sí mismo y que Freud relacionó con su deseo de no estar a merced de la pura necesidad, de no soportar pasivamente las presencias y ausencias de su madre.

Lacan: su estadio del espejo, en el que nos señala la matriz imaginaria, mágica, previa a lo simbólico, que configura pues una tendencia hacia la totalidad, hacia los espejismos de nuestros sueños y deseos.

Ambos, Freud y Lacan, señalando los peligros de esta inercia repetitiva como el juego del niño, que mezcla en el deseo Eros y Tánatos, en la fascinación hacia algo más allá de la vida y por tanto con elementos de un narcisismo mortífero.

Winicott en su destacable libro "Realidad y juego", mostrando como el niño en la separación de la madre establece un espacio transicional que comienza con ese primer objeto al que se aferra en ausencia de la garantía materna para tranquilizarse, ser algo, ser él mismo... y que constituye el espacio inicial al que irán posteriormente todas sus otras cosas: objetos, amores, creencias... la extimidad de sí mismo, diría Lacan.

El psicoanálisis, en todo caso, además de propiciar como ética o sabiduría una reflexión humilde del hombre que parta de aceptar esta vulnerabilidad original, demasiado dados a olvidar en nuestro afán de dominio, deja casi solamente abierta la posibilidad de una cultura erótica, de una sublimación que no niegue lo que por naturaleza somos, para no caer antes de tiempo en manos de lo tanático.

No muy lejos, pues, el sujeto freudiano, de este homo sapiens y ludens primitivo que intenta liberarse de la triste necesidad a través de un arte respetuoso con la madre naturaleza. Que intenta nacer como ser simbólico, sin negar la tierra y la vida que le dio origen.

La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico

PEDRO POYATO

El interés del cine por la cosmogonía franciscana es bien conocido a través de filmes como *Francisco, juglar de Dios* (Rossellini, 1950), *Francisco de Asís* (Curtiz, 1961), *Hermano sol, hermana luna* (Zeffirelli, 1972) y *Francesco* (Caviani, 1989), entre otros.

Ahora bien, dentro de la variedad de temas y motivos referidos a la vida del santo, algunos de estos filmes, así los citados en primer y tercer lugar, se han interesado especialmente por la relación de Francisco de Asís y Clara. Tal es el objetivo del presente trabajo: rendir cuentas, mediante el análisis textual, acerca de cómo *Francesco, juglar de Dios* y *Hermano sol, hermana luna* articulan dicha relación.

Este estudio analítico va a permitir a su vez concretar las diferencias fundamentales entre las escrituras de uno y otro film, así como la vinculación del texto rosselliniano con el neorrealismo italiano, según los presupuestos teóricos establecidos por André Bazin.

Francesco, juglar de Dios y *Hermano sol, hermana luna* se interesan por períodos distintos de la vida de Francisco de Asís, lo que va a traducirse a su vez en una muy diferente estructuración, en el plano narrativo, de los acontecimientos correspondientes a cada uno de esos períodos: así, mientras que el film de Zeffirelli construye una narración dramatizada de dichos aconteceres, el de Rossellini se limita a la puesta en escena de los mismos sin forzarlos o desviarlos hacia fin dramático o causal alguno, esto es, tratándolos en su integridad fenomenológica[1].

Apertura de *Hermano sol, hermana luna*. Contrastes

Arranca *Hermano sol, hermana luna* con un Francisco muy enfermo, tras regresar de la guerra entre Asís y Perugia: postrado en su lecho, los

1 A ello venía a referirse el mismo Rossellini, cuando señalaba: «Muestro las cosas, no las demuestro. Hago un trabajo de reconstrucción. ¿Qué quiere decir demostrar? Significa pensar en las cosas, verlas desde un determinado punto de vista para, en seguida, intentar crear emociones, convencer y abusar de los demás. Yo rechazo este método. Si debe haber una emoción, ésta ha de surgir de las cosas tal y como son»(Cita tomada de QUINTANA, Á.: *Roberto Rossellini*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 28).

F1

F2

F3

recuerdos afloran a su mente en ese estado entre la vigilia y la pesadilla al que le conduce el proceso febril en que se encuentra.

Un flash-back se hace cargo entonces de las imágenes correspondientes a esos recuerdos, entre ellas las referidas al primer encuentro con Clara. A lomos de un hermoso caballo blanco, Francisco fija su atención en la joven Clara, que aparece corriendo por el bosque, persiguiéndola hasta un paraje próximo de verde y de acantilados de agua. La joven, su bello rostro recortado por un plano cercano (F1), convoca con la voz a un grupo de leprosos que se hacen así presentes en la imagen.

Se rompe entonces el flash-back mediante un plano que lleva hasta el lecho de Francisco, quien, presa del proceso febril en que se encuentra, es profundamente sacudido por unas imágenes de planos extremadamente cercanos de los leprosos mostrando trozos de sus cuerpos podridos, de sus rostros (F2), como de sus pies (F3), sanguinolentos por las enormes llagas abiertas en sus carnes.

Es así cómo lo bello del rostro de Clara ha dado paso a lo siniestro de los cuerpos de los leprosos, en la dialéctica de acusados contrastes que, en torno al cuerpo, el film articula en este punto.

La naturaleza, una sinfonía cromática

Secuencias posteriores del film destacan el cromatismo de un paisaje cuya verde espesura aparece teñida del intenso rojo de las amapolas (F4). A ello se añaden las mariposas (F5), como también los ciervos (F6) o los caballos, y las canciones de Donovan –un baladista muy conocido en los años setenta–, en una especie de sinfonía cromática y musical en la que no deja de percibirse ese acento cursi tan recurrente en las películas de Zeffirelli.

F4

F5

F6

Igualmente destacado resulta el vestuario de los protagonistas del film, las túnicas que visten sintonizando con la moda hippie de los seten-

ta, como también sintoniza con ella la inmersión de ambos jóvenes en una naturaleza teñida de amapolas; flores que, como se sabe, son fuente natural del opio, alucinógeno igualmente característico de dicha época.

Es así cómo el trabajo de la puesta en escena, de la escenografía, como del vestuario de los protagonistas, como también de la música de Donovan, *Hermano sol, hermana luna* viene a impregnar la historia del santo de Asís de la época en que el film se realiza, tal es el oportunismo zeffirelliano.

F7

Y el cromatismo del paisaje es de nuevo la dominante en el comienzo del fragmento que ahora nos interesa; un cromatismo que va del oro de las mieses cubriendo los campos, con Francisco colaborando en la siega (F7), al verde teñido del rojo de las amapolas de la pradera por donde aparece Clara corriendo alegremente (F8), en un plano cuyas constantes plásticas –así los efectos del viento sobre el cuerpo de la joven corriendo– y sonoras –la balada musical que lo acompaña– remiten de manera muy evidente al encabezamiento de aquella serie televisiva de gran éxito de los setenta, *La casa de la pradera*.

F8

Y es oportuno apuntar esta vinculación, pues, más allá de devenir en un dato más de contextualización histórica del film, permite constatar hasta qué punto la estética zeffirelliana quiere participar de las mismas constantes de tan relamido programa televisivo.

La entrega de Clara

A la voz de Clara llamando a Francisco, ambos jóvenes corren a encontrarse. Entonces ella interpela a Francisco, proclamando: "Ahora quiero vivir como tú... quiero amar... Ayúdame a encontrar la alegría..."

F9

Todo en el fragmento está destinado a enfatizar las palabras de Clara, así la música, que ha sido silenciada, pero también el encuadre; un encuadre que, desentendiéndose de la escala canónica, sólo se interesa por magnificar, tal es su extremo acercamiento al rostro (F9), la expresividad de Clara pronunciando palabras tan contundentes.

Puede constatarse cómo es la acción dramática lo que, como motor del acontecimiento, determina todas las operaciones destinadas a la formalización de la secuencia, incluida la interpretación de los actores, siempre encaminada hacia un análisis psicológico de los sentimientos.

F10

F11

Al plano de Francisco y Clara uniendo sus manos, le sigue otro cuya escenografía de cascadas de agua y vegetación remite a la de la secuencia anterior del encuentro con los leprosos. Clara se desviste de su lujosa túnica dejando ver otra interior más sencilla y de un blanco muy intenso (F10). Posteriormente, la joven, arrodillada, voltea por encima de su cabeza la larga cabellera rubia en un gesto que deja al descubierto su nuca acaparando para sí gran parte de la luz del plano corto que la visualiza (F11).

El blanco radiante de la túnica así como el brillo y la delicadeza de esa nuca son elementos que vienen a connotar la pureza, la virginidad, de Clara.

En el plano siguiente, Francisco se dispondrá a cortar los cabellos que, mediante gesto tan decidido como contundente, Clara ha entregado como ofrenda. Francisco y Clara resultan así definitivamente hermanados en su amor (a Dios).

Apertura de *Francisco, juglar de Dios*. Realismo

Francisco, juglar de Dios está basada en *I Fioretti di san Francesco*, un conjunto de relatos cortos que narran los aspectos más legendarios de la vida del santo de Asís. A diferencia de *Hermano sol, hermana luna*, la película de Rossellini rompe con la lógica compositiva del relato tradicional para proponer una nueva forma de composición narrativa, una estructura episódica donde los diez capítulos en que está dividido el film son como episodios aislados diferenciados entre ellos por elipsis no del todo definidas.

F12

Los versos del Cántico *Hermano Sol, hermana luna*, recitados por una *voice over*, se oyen sobre los títulos de crédito que abren el film. Así, sobre el nombre de Rossellini puede oírse (F12): "(Alabado seas Señor) especialmente el hermoso sol, el cual nos ilumina, y es bello y radiante de gran esplendor..."

Es decir: la palabra poética de Francisco resuena en el mismo comienzo del film yuxtapuesta al nombre de Rossellini y del resto del equipo técnico y artístico de la película.

El texto establece así, antes de que el relato comience, una anastomosis[2] entre la imagen cinematográfica, de cuyo trazado se ocupa ese equipo encabezado por Rossellini del que el genérico da cuenta, y el mundo

2 La palabra está tomada, al igual que las ideas que sirven de fundamento a las reflexiones aquí expuestas, de A. BAZIN, concretamente de los capítulos XX y XXV de su texto *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990.

referencial que es su origen, allí donde habita la palabra que está siendo recitada; anastomosis que se verá todavía reforzada por la presencia de unos protagonistas, Francisco y sus frailes, tomados de la misma orden franciscana.

Este emparentamiento de la imagen cinematográfica con la realidad por ella atrapada, en la apertura misma del film, explicita ya el realismo, en sentido baziniano, del que el texto rosselliniano se quiere portador. Nos encontramos, pues, aquí con uno de los presupuestos de partida del neorrealismo: la restitución del mundo real a la pantalla cinematográfica.

El leproso y la simplicidad de la puesta en forma

F13

Noche cerrada: un plano de amplia escala, sólo iluminado por la tenue luz reflejada por las estrellas, muestra a Francisco orando. El sonido de la campanilla indicando la presencia de un leproso viene a interrumpir la oración del santo.

A los planos del leproso, caminando por entre las penumbras de la noche, le siguen otros de Francisco, siguiéndolo, hasta concluir la serie con el abrazo de Francisco al lazarino (F13). El fragmento prosigue con éste alejándose, mientras aquél, desconsolado, cae derrumbado a un césped cuyas florecillas parecen iluminarse: mientras Francisco, tendido boca abajo en la hierba, las manos tapando sus ojos, se lamenta: "¡Oh, Dios grande! ¡Dios! ¡Dios mío!", la cámara lo abandona para focalizar un cielo que se muestra absolutamente negro.

Al margen de esa *presencia negra* de Dios –convertido en puro fondo en el plano anterior– que este último movimiento traza, la secuencia viene a constatar la diferencia que, a propósito de un mismo tema, la presencia de leprosos, media entre el film de Zeffirelli y el de Rossellini: así, al barroquismo cursi de la puesta en escena de lo siniestro contrastando con lo bello, recordémoslo, por parte de aquél, le corresponde la sencillez de éste, no vistiendo la realidad, sino desnudándola, tratando de llegar así a la totalidad en la simplicidad, como oportunamente apuntara Bazin[3].

3 BAZIN, A.: *Op. cit.*, p. 391.

Francisco y los pajarillos. Formalismo

Francisco, su mirada dirigida al cielo, reza el Padrenuestro. Una operación de montaje alterna planos del fraile suplicando a Dios y planos de unos pajarillos cantando posados sobre las ramas, ora desnudas, ora florecidas, de un árbol.

Luego de que Francisco se dirija a los pajarillos rogándoles que canten más bajito para que él pueda entonar su rezo, el montaje continúa alternando planos del fraile orando y de los pajarillos cantando hasta que un jilguero acaba posándose en el hombro del santo.

Francisco toma entonces el jilguero entre sus manos y lo bendice, prosiguiendo luego, con la oración interrumpida, un padrenuestro que a partir de entonces es oído sobre distintos planos de los pajarillos saltando y cantando alegremente sobre las ramas de los árboles, en una operación de montaje propiamente formalista, la única de todo el film. Sólo cuando la oración ha finalizado, la cámara lleva de nuevo a Francisco, su mirada levantada al cielo.

En contra de lo que es habitual en el texto rosselliniano, cuyo trazo escritural no disocia lo que en la realidad aparece unido, a saber, el hombre y su decorado[4], el fragmento anterior sí separa personaje y entorno para yuxtaponer, por medio del montaje, planos de uno y de otro, en una operación formal que se traduce, en el plano del contenido, en el emparentamiento, en la sintonía entre los pajarillos, inmersos en sus cantos, y Francisco, orando, por lo que a manifestación de alegría, de paz interior y de inocencia se refiere, a la vez que talla una de las escenas preferidas de la iconografía franciscana, cual es Francisco predicando a los pájaros.

4 Ello llevaría a Bazin a decir que el fundamento de la puesta en escena de Rossellini es el amor (a la realidad). (En BAZIN, A: *Op. cit.*, p. 386).

Este procedimiento apartaría, según los postulados bazinianos, la escena anterior de la estética neorrealista para vincularla con los también llamados por Bazin filmes de imágenes formalistas, y ello porque, como en éstos, su finalidad es la creación de un sentido que las imágenes no contienen en sí mismas, sino que es proyectado por el montaje sobre la conciencia del espectador.

Pero, además, este episodio anterior se separa del resto del film por lo que a la manifestación de la naturaleza se refiere; una naturaleza ahora vestida, así esos árboles en cuyas ramas cantan los pajarillos, con ropajes florales, por mucho que nada tengan que ver éstos con los del film de Zeffirelli.

La visita de Clara y el deseo simbolizado

A la visita de Clara a la comunidad franciscana dedica el film uno de sus episodios sin duda más interesantes, tanto desde el punto de vista temático como formal.

El encuentro de Francisco y Clara es mostrado en un solo plano de escala amplia (F14), lo que viene a demostrar el interés del film por el acontecimiento, más allá de por sus efectos psicológicos en los personajes, en contra de lo que sucedía en el film de Zeffirelli, donde inevitablemente la escena habría sido montada en varios planos, destinados algunos de ellos a realzar el rostro del actor y apreciar su interpretación.

F14

En su aproximación a cámara, camino de la capilla junto a Francisco, puede observarse cómo Clara lleva en sus manos ramos de azucenas (F15). He aquí los atributos, tomados de la iconografía clarisa, de los que el film se vale para significar la blancura y pureza de la santa, en una operación extremadamente sencilla, tal es la simplicidad de la puesta en forma rosselliniana con respecto al refinado formalismo de Zeffirelli.

F15

Ya en la capilla, Francisco y Clara, arrodillados, rezan una oración en la capilla, en un plano que muestra a Clara en primer término, a la derecha, y, a la izquierda, algo disminuido su tamaño por la disposición compositiva del plano, aparece Francisco (F16). De nuevo, se trata de un plano de extremada sencillez cuya puesta en escena aparece desprovista de artificios, aunque no de arte: constátese, si no, el sutil trabajo de la luz: así, la iluminación que baña el rostro de Clara lo convierte en pura escultura, mientras que la dureza de la luz depositada en Francisco, talla en él un rostro mucho más áspero. Tal es la diferencia que este juego de la luz traza entre el hombre y la mujer.

F16

Al fondo del plano anterior –el trabajo de la profundidad de campo es un dato a destacar en la construcción de las imágenes rosselinianas–, se observa un movimiento de frailes que anuncia la anécdota siguiente: fray Ginepro ha perdido de nuevo el hábito y los monjes reclaman su capa al viejo Giovanni, con el fin de envolver el cuerpo de su compañero.

Un montaje paralelo alternará entonces el citado plano de la oración de Francisco y Clara (F16) con planos de Ginepro explicando a sus compañeros la manera en que perdió el hábito (F17), hecho éste que deja traslucir en el monje a un personaje casi infantil que no ha conseguido pervertir su inocencia. Por otra parte, la actitud del viejo Giovanni refunfuñando porque no quiere desprenderse de su capa, da cuenta de un sentido humorístico del franciscanismo que no escapa al texto rosselliniano.

F17

Al fin envuelto en la capa del viejo Giovanni, la secuencia continúa con Ginepro siendo conducido por sus compañeros frailes hasta Francisco y Clara. Prosternándose ante éstos, Ginepro toma entonces la

F18

F19

F20

palabra (F18) para explicarles cómo cierra la puerta (de su cuerpo) al demonio cada vez que éste, durante la noche, quiere entrar en él.

Palabras éstas que llevan a Francisco y Clara a intercambiar sus miradas (F19) porque son palabras que les interesan, que les afectan. Y es que ese demonio del que Ginepro habla está nombrando el sexo, algo que sin duda atañe a Francisco y Clara, y de cuya magnitud vendrá a dar buena cuenta la *voice over,* que reaparece justo en este momento para, sobre el plano general que, con el cielo de fondo, muestra la capilla en torno a la cual aparece reunida la comitiva anterior (F20), cerrar así el episodio: "...y la gente de Asís vio el horizonte enrojecido. Corrieron a Santa Maria degli Angeli creyendo que era un incendio. El cielo ardía por las palabras de amor a Dios de Clara y Francisco!"

Efectivamente, el narrador comparece –y será la única vez que ello suceda en el film; de ahí su importancia– para proclamar con su palabra lo ya apuntando y nombrar, a través de la metáfora del fuego, la intensidad del deseo entre Francisco y Clara simbolizado en un amor consagrado a Dios.

A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg

JOSÉ DÍAZ-CUESTA

Queridas/os dinosaurias/os:

Permítanme que me dirija a ustedes para hacerles llegar algunas de mis inquietudes sobre sus apariciones en las dos películas en las que les ha dirigido el señor Steven Spielberg hasta la fecha. El hecho de que en la primera de ellas se presentaran inicialmente como mujeres, quiero decir como hembras, y que finalmente, gracias a una rana, fueran capaces de cambiar de sexo, contribuyó a fomentar esas inquietudes.

He de manifestarles también que sé de su inexistencia, aunque se nos haya hecho creer que ustedes eran como animales, casi como humanos, en los dos filmes que han protagonizado. De hecho, uno de los detalles que más me alteró fue el que, a lo largo de ambos filmes, se diera más el caso de que los humanos que aparecen con ustedes se mostraran como parecidos a ustedes, en lugar de mostrarles a ustedes como similares a los humanos. Pero déjenme que me explique.

La diferencia sexual entre ustedes aparece ausente al principio de *Jurassic Park*. La diferencia no está, por tanto, entre ustedes, dinosaurios y dinosaurias, sino entre personas y dinosaurias. La sociedad exterior, heterosexual, y la interior, únicamente femenina, se nos presentan como lugares remarcadamente separados. Judith Halberstam[1] ha llegado a plantearse si lo que hace esta primera película es reflejar una amenaza latente encarnada por las madres lesbianas de la década de los noventa. La amenaza no difiere, no obstante, de la que nos solemos encontrar en el género de películas de terror, representada por una madre o una idea de la maternidad monstruosas, según reconoce la propia Halberstam (Halberstam y Mattesich 1997: 12).

1 Véase HALBERSTAM y MATTESSICH (1993: 12).

Y es que lo femenino, incluso por encima de las *monstruas* del principio y de los monstruos que luego generan, se verbaliza como amenaza

desde las imágenes y los diálogos del texto fílmico, en especial al producirse el siguiente diálogo entre Ian (Jeff Goldblum) y Ellie (Laura Dern) en la primera película, cuando el vehículo en el que viajan se detiene frente a la valla electrificada:

> Ian: Dios crea a los dinosaurios. Dios destruye a los dinosaurios. Dios crea al hombre. El hombre destruye a Dios. El hombre crea a los dinosaurios.
> Ellie: Los dinosaurios se comen al hombre. La mujer hereda la tierra.

Tras contestarle a Ian (F1a), Ellie continúa la toma inclinándose hacia adelante en un plano medio cercano (F1b y F1c) muy parecido al que realizan los dinosaurios en varios momentos de ambas películas. La única diferencia estriba en que la aparición de los animales se suele realizar desde fuera de campo, mientras que Ellie aquí se mueve a la vista de todos. No obstante, las palabras de la chica se ven reforzadas por el hecho de que su movimiento suprime, literalmente, a los hombres del plano.

F1a

F1b

F1c

Volviendo al diálogo, los silogismos que pronuncia Ellie aluden, por un lado, a la falta de un uso del lenguaje políticamente correcto por parte de Ian. La generalización que este último hace sobre las personas utilizando la palabra *hombre* no resulta del agrado de una mujer de su época (casi mediados de los noventa) como Ellie, la cual opta por tomarse la cadena lógica expuesta por Ian al pie de la letra. Pero lo que está haciendo es colocarnos en una aproximación literal al texto, los textos, que nos ocupan, donde se articula un conflicto entre hombres y mujeres, o, mejor dicho, entre lo femenino y lo masculino.

La *amenaza* de Ellie también choca con lo que se nos está intentando mostrar en esta primera película jurásica (cómo se fragua la creación de una familia)[2] y también contrasta con el final de su secuela (una familia, por fin creada, frente al televisor). Estas aparentes contradicciones no vienen sino a reforzar la carga de la amenaza que Ellie verbaliza, y que tanto los guionistas Michael Crichton y David Koepp como Steven Spielberg han permitido y querido que así se expresara.

2 Véase SCHNEIDER (1997), donde se analiza la configuración de la familia nuclear.

Siguiendo con la literalidad del texto, la consecuencia de que los hombres, en el sentido ellieiano del término, creen dinosaurios después de que Dios los hubiera destruido es que los dinosaurios se coman a los hombres y que la mujer herede la tierra. El término *mujer* no aparece en ninguna de las expresiones mencionadas por Ian o por Ellie hasta que ella lo cita en su última frase, así que sólo nos queda pensar, intentando seguir un posible razonamiento de Ellie, o bien que las mujeres se sitúen al margen de todo este proceso y hayan estado ahí desde el principio, incluso antes que *Dios*, o bien que dinosaurios y mujeres son la misma cosa, punto este último que la lógica nos impulsa a rechazar, ya que supondría que cuando el hombre destruye a Dios las mujeres aún no existen, a no ser que la consecuencia de la destrucción de Dios sea precisamente la de la creación del dinosaurio-mujer (no debemos olvidar que la mujer, bíblicamente, es creada, ciertamente por Dios, pero a partir del hombre). Independientemente de la interpretación última que le demos, las mujeres, o lo femenino, seguirán constituyendo una amenaza para el hombre.

Esa amenaza se encuentra totalmente localizada en la situación inicial de la isla de la primera película, con una verja electrificada sobre la que se puede leer que 10.000 voltios amenazan a quien se acerque a ella. El texto fílmico, mediante imágenes y gráficos, incluso en dos idiomas, ya nos había avisado con antelación del punto de ignición, que pocas veces aparece tan marcadamente señalado (F2).

F2

La amenaza también se localiza, de forma más latente, en la evolución de las dinosaurias de la primera película. "Life finds a way" (*La vida encuentra un camino, una manera*), como dice Ian en la primera película, y John Hammond, el abuelo-padre y dios de blanco (en la primera película) se lo recuerda en el segundo film de la saga. La reproducción es el único camino, y para ello la naturaleza aún necesita de lo masculino (cada vez menos), de manera que algunas dinosaurias cambian de sexo. En la película este cambio se justifica basándose en que las ranas que se usaron para completar el ADN de los dinosaurios hembras presentaban un gen susceptible de sufrir una mutación genética. La literalidad del texto fílmico nos dice que los dinosaurios, y por ende lo masculino, hombres incluidos, constituyen una sub-especie que se deriva de la femenina. Pura lógica, pero lógica que puede *doler*. ¿Contradicción o confirmación de la última de las teorías que habíamos mencionado sobre el diálogo *amenazante*?

Amenaza no sólo *monstruosa* en el sentido animal, descomunal y atemorizante del término, sino en el peor de los sentidos: una hembra,

madre en potencia, que tiene como primer objeto de su acción depredadora a los hijos de la *familia* que funcionalmente acaban formando Alan, Ellie y los dos niños. Ese objeto lo es sólo en apariencia, ya que la dieta de las criaturas prehistóricas, además de hierba y frutas, se limita a hombres, en consonancia con la doble amenaza expresada por Ian y por Ellie en la escena que ya hemos comentado.

Jurassic Park arranca casi como *El principito* de Antoine de Saint-Exupéry, con una caja con agujeros, sólo que aquí además vemos un ojo y observamos luces y oímos ruidos que se emiten desde el interior de la misma. Lo que hay ahí despedaza a un hombre, y su muerte no provoca impedimento alguno en el desarrollo del parque jurásico[3]. El comienzo jurásico nos coloca *in media rex*, enfrentados a una amenaza de género femenino. El sexo aparece en las palabras que, de manera insistente, pronunciadas doblemente, cierran la escena: "SHOOT HER". La amenaza ya era femenina, por tanto, antes de que se nos hubiera explicado la, por otra parte, injustificable decisión de criar sólo hembras: si hay un sexo que, por definición, se reproduzca en un entorno natural, es el femenino. Disparen, pero dispárenle a ella[4]. Se va en contra de las referencias deícticas que pueblan ambos filmes, ya que, excepto en contadas ocasiones como ésta, los personajes se refieren a los/las dinosaurios/as en masculino. No se llega a utilizar el neutro *it*, con el que en inglés –aunque ciertamente británico y no el americano que predomina en ambos filmes– se alude a veces a los bebés humanos. Quizá el masculino predomine por la presentación que se hace del cazador, cuyo prototipo encarna Pete Postlethwhite de manera un tanto edípica, ya que la única razón que le mueve a actuar es cazar a un macho, que ha de ser, claro está, el mayor que exista.

La segunda película arranca partiendo del ataque de dinosaurios de menor tamaño, y lo hacen sobre una niña blanca y de clase alta[5]. El *her* de *SHOOT HER* se torna en el de "For God's sake, leave her alone" (*Por Dios, dejadla sola*) que pronuncia el padre de la niña. Aparentemente se nos está indicando que los dinosaurios y/o dinosaurias pueden llegar a atacar a niñas, a mujeres, pero finalmente descubrimos que la niña no muere. La amenaza, en consecuencia, ha sido para la familia atacada, de la que la niña no es sino su representante más desvalido. Esa familia simplemente nos sitúa en el plano de la secuela, de la continuación, con un grupo familiar cualquiera que sigue la estela del creado por Alan Grant al final del anterior texto fílmico.

Llegados a este punto nos podemos cuestionar la pertinencia de una secuela, aparte de la evidencia económica. ¿Por qué *dirigida por*

3 El hombre que muere pertenece a la raza negra, y por ahí abriríamos otra brecha para aproximarnos a ambas películas: la de las diferencias de raza y de clase.

4 La versión original y la traducción española difieren ligeramente. En español no cabía otra expresión más que "Disparen", pero esa diferencia puede hacer que las percepciones de partes, e incluso del global de la película, sean interpretadas de diferente manera, según consideremos una versión u otra: la literalidad de las imágenes sigue siendo la misma, pero no así la de las palabras que las acompañan.

5 La asimetría en el paralelismo entre el comienzo de ambos textos subraya el tema de las diferencias de clase que mencionábamos más arriba.

Spielberg?, quien siempre se ha manifestado reacio a dirigir segundas partes –con la excepción de la saga de Indiana Jones, concebida como tal. Además se da el agravante de que *The Lost World: Jurassic Park* era el primer proyecto tras el período sabático de cuatro años que siguió al estreno de *Schindler's List*, casi coetánea de *Jurassic Park*[6]. Parece sensato pensar que con el segundo film Spielberg querría completar lo que había expresado en su primera aventura jurásica.

El segundo film se distancia del anterior en la mismísima puesta en escena, en la que tiene mucho que decir el nuevo director de fotografía al que recurre Spielberg –Janusz Kaminski–, el mismo de *Schindler's List*, con un planteamiento cargado de sombras y de nocturnidad[7]. El segundo texto fílmico también se caracteriza por presentarnos el personaje de una mujer mucho más activa que Laura Dern: se trata de Sarah Harding (Julianne Moore), quien se comporta de manera *foolhardy*, es decir, sin tener conciencia del peligro que se le avecina, sola en la isla más primitiva, donde la ha dejado el deificado Hammond, como al principio de la película había hecho el padre de la familia amenazada. Ese planteamiento inicial, de mujer decidida, se convierte en ignorancia y finalmente en verdadera amenaza para quienes han acudido a rescatarla, ya que su mochila, manchada con sangre del bebé de tiranosaurio, atrae a congéneres de mayores dimensiones. El aviso de Laura Dern en la primera película se vuelve patente aquí, con el añadido de que, a pesar de que parezcan pretenderlo, ni dinosaurios ni dinosaurias tienen a las mujeres en su dieta.

Llegados a este punto merece la pena fijarse en Ian Malcolm, el personaje más ambiguo de los que pueblan ambos textos fílmicos. En el primero se acude a él de manera un tanto peregrina, para respaldar los intereses del abogado que desea conocer si el proyecto jurásico es seguro. Malcolm constituye el contrapunto científico de los paleontólogos desde un punto de vista más teórico, ya que su especialidad es la Teoría del Caos, que en el primer film se condensa en una combinación de las leyes de Murphy y las enseñanzas de Heráclito. En esa primera película Malcolm no figuraba más que, por un lado, como elemento desestabilizador de la relación sentimental que hay entre la pareja de paleontólogos, y por otro como una manera de dar explicación científica a los desastres que se van sucediendo. Muy pronto, ya en la primera incursión de los dinosaurios fuera del recinto alambrado, Malcolm desaparece prácticamente de la película.

Así que sorprende que sea a él a quien se acuda para encabezar el equipo de rescate, según su propia consideración, que envía Hammond

6 Sobre este asunto resulta pertinente referirnos a la excelente biografía sobre Steven Spielberg publicada por Joseph McBride en 1997, en la que se relata, de manera bastante irónica, que la condición que Spielberg reconoce que le impusieron en los estudios para poder rodar *Schindler's List* fue que dirigiera primero *Jurassic Park*, ya que sabían que sería incapaz de realizarla después de la experiencia de *Schindler's List* (MC BRIDE1997: 416). Y ciertamente no fue capaz de dirigir *Jurassic Park*, sino su secuela...

7 Cuando redactaba una primera versión de este escrito recibí la visita en casa de un amigo ingeniero (con dedicaciones diferentes del análisis textual de películas), quien manifestaba a sus hijos que yo estaba trabajando sobre la segunda película jurásica, "la que no es para niños". Por supuesto, pero tampoco lo fue la primera, ni siquiera en España, donde no se recomendó para menores de trece años. Spielberg, como menciona Joseph MC BRIDE (1997: 418), así creyó también que debía ser, aunque por otra parte consintiera que el merchandising se dirigiera a personas de todas las edades.

en el segundo texto fílmico. El magnate lo atrae hacia la isla, como si el científico fuera un animal, mediante el cebo que supone su novia. A partir de ahí Malcolm cumple parecidas funciones a las de Grant en la primera película, en esta ocasión acompañado por su propia hija, abandonada por su madre para marcharse a París[8].

Si éste fuera un análisis exclusivamente sobre masculinidad, dedicaría una parte del mismo a estudiar la *star persona* de los hombres que desempeñan los papeles protagonistas en ambos filmes[9]. De todas maneras, al detenernos en el personaje de Ian Malcolm merece que le prestemos atención al actor que le da vida, Jeff Goldblum, a quien no creo que se le pueda considerar como una mega-estrella de Hollywood, si bien su presencia en el primer texto jurásico le ayudó a aparecer en *Independence Day*, y desde luego para evolucionar hacia la figura de líder en *The Lost World: Jurassic Park*. Hay una película anterior a todas estas que sirve de precedente para lo que vamos a comentar: se trata de *The Fly*, dirigida por Cronenberg, en la que el actor se convertía en un cruce entre hombre e insecto. El físico de Goldblum parece que se prestara a la animalización, ya que, a mi juicio, en los textos jurásicos, sobre todo en el segundo, se aprovecha una apariencia en cierta medida *alagartada* del actor. Se confirma así la coincidencia en el desarrollo de la trama entre la peripecia de Malcolm y la del tiranosaurio que es sustraído de la isla. Ambos tienen sendos hijos, y los dos son machos que dan muestras de un sentido paternal de la vida, intentando preservar a sus hijos de la hostilidad del entorno. Por si la coincidencia argumental no fuera suficiente, existen tomas como la que hemos destacado (F3a-c), en la que la cabeza del actor deja el fuera de campo para adentrarse en el encuadre, muy similares a otras en las que la cabeza que nos sorprende es la de un dinosaurio, por ejemplo en la que hemos seleccionado, muy poco después en la película, cuando el tiranosaurio asusta a toda una familia (F4a-b y F5). Hombres y dinosaurios machos comparten tanto una misión protectora de la familia como una presencia amenazante, similar a la que seguía a la intervención feminista de Ellie en la primera película (F1a-c).

8 A diferencia de otras muchas películas del director, en las que habitualmente se ha descrito la ausencia del padre en paralelo con la vivida por Spielberg en su familia. Aquí son las madres, y no el padre, quienes se hallan alejadas de la familia: me refiero a la madre biológica, que se encuentra en París, y a la que acabará desempeñando su función, perdida en una isla. A pesar de esta novedad, se puede seguir considerando a Ian como un padre ausente, pues, según lo que se cuenta en *Jurassic Park*, tiene tres hijos en total, y no parece que mantenga una buena relación con ninguno de ellos.

9 Siguiendo a KIRKHAM y THUMIM (1997: 12).

F3a

F3b

F3c

F4a

F4b

F5

Lo que inicialmente se plantea como un enfrentamiento entre sexos acaba convirtiéndose en una verdadera conciliación, tras haber desechado la posibilidad de que el padre ocupe el lugar de la madre. Es cierto que se nos muestra una evolución de hombres y dinosaurios hacia un sentido más *maternal* de la familia. Los dinosaurios, a quienes en general no se les tenía como padres que se ocuparan de sus hijos, desmienten esa suposición con su evolución en ambas películas. En cuanto a Ian, hay un momento en el segundo texto jurásico en el que su hija le asimila con una madre cuando le dice "Cut the umbilical, dad" *(Corta el cordón umbilical, papá)*[10]. Pero lo que encontramos en última instancia es una muestra de cooperación entre sexos, casi entre especies, ya que tanto Ian como Sarah contribuyen a la recuperación del bebé de dinosaurio, compartiendo así una misma función materno-paterna o paterno-materna. No se trata de nada nuevo en Spielberg, ya que su afán simplificador, pero también reconciliador, se ha extendido a otras facetas de la convivencia humana: las religiones judía y cristiana se funden en *Schindler's List*, como también lo hacen las culturas occidental y oriental en *Empire of the Sun*.

Tras realizar estas consideraciones nos sorprende menos que Spielberg les dirigiera de nuevo a ustedes, estimados dinosaurios, en un nuevo ejemplo de condensación de roles en un texto fílmico. No ha de extrañarnos, por tanto, que el director decidiera asumir la responsabilidad de la primera secuela jurásica, ya que se le había quedado algo por añadir. Sólo nos queda la inquietud de que también la paternidad se represente finalmente como una amenaza en potencia.

Sin otro asunto que tratar, atentamente se despide hasta la siguiente misiva,

Un espectador

10 Para un muy completo análisis psicoanalítico, no de ésta, sino de la primera película jurásica, véase TARNOWSKI (1994).

Referencias

HALBERSTAM, Judith, y MATTESSICH, Stefan. 1993. "2 Views of Jurassic Park". *Bright Lights* 11. 10-12.

KIRKHAM, Pat y THUMIM, Janet. 1997. "You Tarzan". En Kirkham, Pat y Janet Thumim (eds.): *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men.* Londres: Lawrence y Wishart. 11-26.

MC BRIDE, Joseph. 1997: *Steven Spielberg: A Biography*. Londres: Faber and Faber Limited.

SCHNEIDER, Karen. 1999: "With Violence If Necessary: Rearticulating the Family in the Contemporary Action-Thriller". *Journal of Popular Film and Television* 27, 1. 2-11.

TARNOWSKI, J.F. 1994. "Esa otra prehistoria en nosotros, la infancia... (a propósito de *Jurassic Park*)". *Revista de Estudios Históricos sobre la Imagen* 16. 90-103.

Sherlock Junior, diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton

VICTORIA SÁNCHEZ MARTÍNEZ

En *Sherlock Junior* de Buster Keaton (1924) sueño y realidad (principio de placer vs. principio de realidad) son articulados dialécticamente. Aquello que encadenará ambos universos, lo que será su trama, su matriz, será el relato: se narra en este film una serie de acontecimientos decisivos en el devenir de una simple historia de amor, que se desarrollan en torno al suceso del robo de un reloj. En el caso de este film el gag, al mismo tiempo que efecto cómico, sirve a la elaboración de simbolismos poéticos, enigmáticos, similares a los del sueño. Pero no por ello se presentarán ajenos a la historia "real", sino que se hallará entretejida de subjetividad.

El género cómico cinematográfico tiene un poderoso engarce en la cultura popular y por ello recoge en ocasiones también sus relatos, de carácter a la vez infantil y mágico, cuyo prototipo es el cuento. Los relatos populares que articulan el deseo en un marco social y cultural proponen una figuración, una metáfora, del itinerario que conduce al individuo al amor, al objeto de deseo: el héroe está implicado en una búsqueda. En estos relatos se articula la diferencia sexual construyendo dos modelos de identificación para el sujeto: el héroe y la princesa. En el cuento el héroe se casa al final de sus aventuras con la princesa.

El protagonista de este film ha elegido como héroe uno de la literatura popular del XIX, el célebre Sherlock Holmes, asumiendo por ello una tarea simbólica, convertirse en detective; es por ello su obsesión desenmascarar la realidad, desmentir falsas acusaciones, hallar al verdadero culpable. En realidad se trata de una estilizada y compleja parodia donde todo lo que ejecuta Sherlock es irreal, mágico y absurdo. A pesar de esta irrealidad no deja, no obstante, de articularse un relato donde hay un héroe, un malo y una chica. Se trata además de un Sherlock joven. Y el film estará finalmente ligado a través de la acción física con estos cuentos de aventuras mágicas que antes señalábamos.

F1

Al principio del film el personaje, proyeccionista de cine en un pequeño teatro, se disfraza de Sherlock Holmes, uno de los héroes de la pantalla, emulando al detective y reduciendo al absurdo su trabajo, pues cada regla que lee en su manual será desconectada de la realidad y fracasará en su arbitrariedad (F1).

El jefe le ordena a "Sherlock" seguir con su tarea, la limpieza de la sala. Es, sin embargo, aunque no muy listo, en extremo bondadoso, ingenuo, lo que señala una herida en el personaje; y cada billete de dólar que encuentra entre los papeles que barre se lo entrega a sus supuestos dueños, que se identifican con argumentos tales, típicos de la oficina de objetos perdidos, como describir el billete. Se trata, el dinero, del puro significante que puede ocupar el lugar de cualquier otra cosa. Keaton nos muestra este concepto con absoluta claridad, al evidenciar con este gag que con el dinero es de la absoluta indiferencia de lo que se trata, que un billete por ello no puede nunca ser descrito.

Pero también el desconocimiento del otro lo define; se demuestra la carencia del protagonista cuando es acusado falsamente de un robo y, pese a su propósito de ser detective, resulta incapaz de probar su inocencia.

Se trata pues, en algunos instantes, del ambiente que se respira en una pesadilla cuyo contenido consiste en ser acusado injustamente de un delito, algo que ya aparece en la obra de Keaton (*Convict 13*). Y la persecución del individuo por la autoridad, el policía, la ley, será asimismo tema recurrente en el género burlesco: el cómico que burla y sortea constantemente su arbitrariedad. Se representará como veremos en este film una dialéctica habitual en el género y en lo masculino, entre el pequeño e inteligente burlón y el hombre brutal que impone su fuerza.

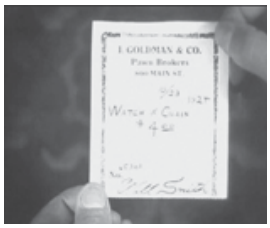
El personaje infantil, no integrado como señalábamos en los mecanismos productivos, es también característico del burlesco y un lazo en común, por ejemplo, con el célebre Charlot, quien del mismo modo en una de sus películas sueña conseguir a la mujer amada mediante una acción heroica. Chaplin, más desencantado, hace que su personaje despierte abrazado y besando a, esta sí, su inseparable compañera, la fregona con la que limpia diariamente el banco donde trabaja: *The Bank* (1915).

El personaje protagonista ha llegado a casa de su novia con su pequeño anillo de compromiso; llega el otro hombre, más poderoso, alto y fuerte, con un regalo más caro. Es este personaje su opuesto dialéctico; y la herida: su novia le prefiere, fascinada por su arrogante imagen. Por tanto el edificio de la personalidad, la propia autoestima del héroe, se

tambalea. Se retiran la chica y el otro hombre a una habitación contigua cuyo acceso el competidor veda corriendo unas cortinas semejantes a las que cubren la pantalla en las salas cinematográficas y el escenario en el teatro (F2).

F2

Pero para conseguir este caro regalo ya sabemos que el "malo" ha robado el reloj del propio padre de la chica, junto con su cadena, y lo ha empeñado. Esconderá el recibo de la venta del reloj en la chaqueta de Keaton para implicarle falsamente en el robo. Es acusado nuestro protagonista y expulsado finalmente de la casa de su novia.



F3

Son, por tanto, las palabras escritas en el recibo de la venta del reloj del padre de la chica, *watch* y *chain*, (F3) aquello que el competidor de Buster roba al robar el reloj, pero curiosamente él mismo hace que acaben en poder del que realmente las sustenta, el protagonista. Todos los preciados objetos, algunos robados, que aparecen en el film convergerán sobre el mismo tema: el anillo señala el compromiso con la persona amada de diferente sexo, que permite nuestra supervivencia como especie y sujeto, lo que queda explícito al final del film; el reloj puede metaforizar en su cadencia rítmica, además del orden, el deseo en el latido; el collar de perlas es a mi entender metáfora del texto cinematográfico: perlas, lo imaginario, imágenes luminosas que capturan por su belleza al sujeto, pero hiladas, engarzadas, en un relato. No se trata por tanto de objetos a los cuales se pueda atribuir un simple valor de cambio, es decir, fetiches. Al mismo tiempo el film habla de la mirada, *watch*, de la misma experiencia de la escritura cinematográfica, y de cómo también en los relatos fílmicos nos escribimos como sujetos; no olvidemos que el personaje, quien sueña el film dentro del film, es, como el propio Keaton, artífice del espectáculo cinematográfico.

Al mismo tiempo es quien se halla realmente implicado, pues, si se desea, aflorarán nuestros conflictos, habremos de elaborarlos, confrontarlos; y nos hallaremos como el héroe en la vicisitud de demostrar socialmente la validez de nuestro deseo.

Por tanto, para recibir el amor de la princesa habrá de atravesar, como en el relato mítico, un proceso de transformación obligado, una serie de pruebas en un recorrido de lugares mágicos. Y varios gags consistirán como veremos en la representación de este traspaso de umbrales inverosímiles, del acceso a un espacio heterogéneo, mas allá de la realidad, como el del sueño y el de la representación cinematográfica, donde el protagonista elaborará sus conflictos y saldrá victorioso.

F4

Después del robo del reloj y de ser expulsado de casa de su novia, la quinta norma del detective: *Shadow your man* (seguir al culpable), que Keaton ejecuta al pie de la letra (F4). Al ser el héroe cómico un personaje ingenuo de características infantiles, es la potencia sobre él de lo imaginario lo que habrá, yo creo, de elaborarse; está aún fascinado por la imagen de poder del otro y es en su captación por ella donde al principio yerra. Será finalmente en su don para escribirlo y dominarlo donde saldrá triunfante. Pero aún atrapado en esta dialéctica absurda no puede sino fracasar.

F5

Es un autómata, por tanto, construido en espejo sobre la imagen del otro, el odiado competidor, quien escapa a su control y sólo siendo como él creerá dominarlo. La imitación es a la vez burla en lo cómico de la imagen pretenciosa, pero expresa en lo imaginario un temor radical al otro, a uno mismo, en su faz siniestra. Termina por tanto "Sherlock" atrapado en un vagón de un tren y una cisterna ciega cuando sale por el techo se descarga sobre él a través de un caño, símbolo de lo masculino poderoso que humilla hasta el extremo al diminuto personaje. (F5 y F6).

F6

Y es así que en sus temores, siendo extremadamente poderoso el enemigo, huye; y sólo en la fantasía podrá ser más fuerte el protagonista que él y podrá por fin burlarle.

Keaton, aún vencido, ha tenido que regresar a su trabajo de proyeccionista y en este lugar, mientras se proyecta el film, se quedará dormido.

Hay un salto de tiempo, del día a la noche, y con ello la inclusión de otra realidad, la del deseo y la del sueño, el personaje se convertirá en su ideal del yo, un mito popular: Sherlock Holmes Jr.

F7

Comienzan a cumplirse los deseos de Keaton. Si el "villano" antes corría las cortinas para excluirle y separarle de su objeto amoroso, intentando, al prohibir eternamente, imponerse y confundirle en un papel de padre siniestro, ahora el telón de la sala de cine se abre y nos descubre una pantalla blanca, luminosa (F7).

Y así comienza esta proyección de la película/sueño: Keaton cuidadosamente prepara el proyector; enciende la lámpara, activa el mecanismo y aparece en encuadre subjetivo sobre la pantalla el título del film: "Corazones y perlas". En el lugar origen de todo este sueño que va a reflejar la pantalla, está el mismo proyector, cuyo sonido, como toda maquinaria, es semejante al del reloj, símbolo de orden, pero también de obcecada energía, de pulsión que mueve el deseo. El proyector, la cáma-

ra, el cine, es finalmente, como indicaba la palabra *watch*, una máquina, un reloj, de la mirada. Al mismo tiempo parece tratarse de una especie de gran corazón que representa el deseo del personaje y lo envuelve en los sueños que, inconsciente, genera, y este sueño se proyecta en pantalla siendo un símbolo de extraña belleza (F8).

F8

El "espíritu" de Keaton ha salido de su yo dormido porque ha de ver la película: los personajes se vuelven de espaldas y cuando de nuevo se nos muestra su rostro, se han transformado en aquellos lejanos, pero de su propia historia. Consigue sin embargo penetrar en este universo de imágenes de grandes dimensiones del film; y ahí está de nuevo su competidor, un rico pretencioso y la víctima, su chica.

Su doble, transparente como el mismo haz luminoso que surge del proyector, como las mismas imágenes de los actores que vemos en las pantallas, se incorpora mientras duerme y se dirige lentamente a observar la película. Sorprendido, mira Buster a su yo «consciente» y material, limitado, dormido y ajeno a lo que se juega en la historia; le increpa y habla intentando, sin éxito, despertarle. No lo consigue, él debe seguir: su propia historia ocurre en el interior del film y Sherlock Junior debe actuar (F9).

F9

Así, en sueños se dirige al interior de la sala, se destaca del público y, finalmente, traspasa la pantalla (F10). Múltiples escenarios se suceden uno tras otro, paisajes diferentes que traspasan a Keaton y son lo real de nuevo que le amenaza, pero también la belleza que cautiva al personaje; belleza en fin hiriente de lo real, ante la cual perdemos la palabra, nuestro yo se desvanece y allí por ello se perderá desconcertado por unos instantes.

F10

Perdido lejos del universo cotidiano de lo humano, no encuentra figura con la cual identificarse hasta que de nuevo el mismo azar le devuelve a la historia.

Cuando se permite al protagonista hallar su personaje, se centra la película, y regresamos al espacio de la acción; un lento travelling confunde poco a poco el marco de la película real con el marco de la película de ficción, confundiendo finalmente sueño y realidad.

Si vimos que al principio del film se le expulsaba de una habitación y, posteriormente por el padre, de la casa de su novia, en la secuencia del film en que en sueños entra Buster Keaton en la película, tendrá finalmente una extrema capacidad para acceder a los lugares separados por

puertas, ventanas y espejos, de modo mágico; escapar y escamotearse sorprendentemente a través de disfraces, volar dando volteretas en el espacio dejándose caer allí donde desea.

Convertido ya en Sherlock Holmes el protagonista, en primer lugar, tiene un nombre y es célebre: se le honra con el acceso a la casa del padre de la chica, requiriéndose su ayuda para resolver el extraño caso del robo del collar de perlas. El protagonista ya tiene un sospechoso y continúa la historia; ahora, en su casa, se arregla, se mira en un espejo, lo traspasa, se trataba en realidad de un acceso a otra habitación en la cual los objetos se repetían de forma especular. Abre hábilmente una caja fuerte y descubrimos que se trata en realidad de la puerta de la calle, que, decorada al estilo Sherlock Holmes, no esconde un habitáculo oscuro, sino que se abre a la luz.

F11

El antes temeroso personaje vive ahora en el sueño un dominio del espejo y de lo imaginario, un dominio de la motilidad (F11).

En el transcurrir de su vigilancia del verdadero culpable, acaba atrapado en la guarida del gangster, novio de la chica, y de sus cómplices: los ladrones del collar de perlas. Para lograr escapar, previamente ha colocado en la ventana un tambor blanco que guarda un vestido de anciana, y apoderándose del collar y mediante una voltereta lo atraviesa disfrazado.

F12

Finalmente traspasa el más inverosímil de los umbrales que figura una especie de nacimiento inverso: escapará de sus perseguidores gracias a que su ayudante, el celebérrimo Watson (su antiguo jefe en realidad), se disfraza de mujer que vende corbatas, colocadas en un maletín vertical (fusión entre hombre y mujer); y antes de que lleguen los malos, le enseña a Sherlock JR. su truco: puede atravesar el maletín y su propia tripa para esconderse (F12).

Y era imposible, pero así efectivamente huye "Deus ex machina" en el gag. Escapa de sus perseguidores haciendo el mundo evanescente, mediante una especie de hechizo o encanto, en esta ocasión desapareciendo en un disfraz, borrando la identidad, el nombre, el sexo. Siendo, a la vez, evocado como mejor aliado en los momentos de aprieto, la mujer, el espíritu de la madre, la abuela, quien esconde a través de sus propios vestidos a su hijo. El hechizo se disuelve fugazmente y después de esta intervención de lo femenino poderoso en momentos en que no había posible solución racional, prosigue la historia.

Y la historia prosigue, en ritmo vertiginoso y sentido bien orientado, hacia la mujer amada.

F13

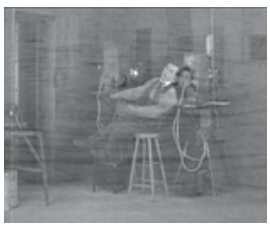
El amable Watson, de mayor edad que el héroe, será quien finalmente, en una especie de donación simbólica, entregue al protagonista el preciado objeto mágico, necesario para la consecución de su fin. Estamos en el siglo XX y no se tratará evidentemente sino de una vibrante motocicleta (F13).

Y así, Sherlock Junior corre a salvar a la chica, en la típica carrera de rescate, sentado en el manillar de una moto que finalmente no conduce nadie y a toda velocidad. Ahora el poderoso aliado es la máquina y por fin lo masculino. Esta continuidad de acción, de movimiento, es un modo de figurar el itinerario del héroe, el sentido preciso de su deseo que, como una flecha, le dirige directo a su objetivo: la cabaña donde está secuestrada la mujer amada expulsando con sus pies al más siniestro de los individuos, el cómplice del malo (F14).

F14

Perseguidos aún por los gangsters Sherlock Holmes y la chica acaban hundiéndose con su coche en un lago, ¿saldrán a flote? (F15).

El proyeccionista detective despierta, mira desencantado a la pantalla, y descubre que la chica, finalmente, ha venido a buscarle. Ella, mientras soñaba, ha descubierto el engaño. Se reconcilian.


F15

Observando la pantalla asistimos ahora al final de los dos films y se nos enuncia literalmente el relato cinematográfico como un texto donde se construye la identidad sexual del individuo: el protagonista masculino de la historia "real" reproduce, identificado con él y para declararse, los gestos del protagonista galante del film. Del mismo modo que los protagonistas se hallan enmarcados por los márgenes de la pantalla, los personajes reales lo son por la ventanilla de la sala de proyección.

Se han separado ahora los dos universos, el de ficción y el real, y ellos también construyen con gestos, con palabras de amor, identificándose con los personajes, su propia historia.

Una elipsis temporal nos lleva en el film "Corazones y Perlas" al final de esta clásica historia de amor: la pareja romántica en su hogar junto a sus hijos. El protagonista Keaton ha seguido hasta ahora la cadena de gestos que simbolizan el desarrollo de un típico romance. Pero ahora, con la sala en penumbra, la pareja de nuestra historia se encuentra sola confrontada a su futuro.

F16

Y el film acaba con una interrogación (F16).

INGRES

La diferencia sexual en *Tigre y Dragón*

JOAQUÍN ABREU GONZÁLEZ

El dragón es una figura mítica que se encuentra en diversas culturas. El dragón puede ser tanto una fuerza de la naturaleza como un símbolo del mal. El dragón tiene una presencia fundamental en el relato de San Jorge y el Dragón, traslación cristiana del mito de Perseo, mito que es de alguna forma la representación del encuentro sexual entre lo masculino y lo femenino. Lo felino, así mismo, también se ha relacionado con la feminidad, y los animales felinos (gatos, panteras, leopardos, tigres, etc...) han cumplido una función simbólica similar. Por citar un par de títulos cinematográficos, véase *La mujer pantera* (Jacques Torneur, 1942) o *La fiera de mi niña* (Howard Hawks 1938).

El filme *Tigre y Dragón* (la traducción de su titulo internacional –*Crouching Tigre, Hidden Dragon*– sería algo así como dragón escondido, tigre agazapado) recoge en su titulo, junto a referencias a ciertas posiciones del kung fu, los elementos simbólicos que representan la sexualidad femenina: el dragón y el felino. Ya, pues, desde su titulo, el filme establece su tema, la sexualidad femenina. Su director, Ang Lee, ha intentado una síntesis entre el melodrama decimonónico (él mismo ha comparado esta película con un filme anterior *Sentido y Sensibilidad*) y el filme de artes marciales al estilo de Hong-Kong. Por tanto, el código genérico ayuda a representar la lucha de sexos de una forma literal.

En el relato hay dos mujeres: de un lado tenemos a Shiu Leng, una madura guerrera, enamorada de Li Mu Bai, el hermano de su fallecido prometido y que por presión social (estamos en la china del XIX) no tiene más remedio que reprimir su deseo. Li Mu Bai le cede a ella la espada celestial, su bien más preciado, para que se la entregue a un alto cargo. Un objeto que demuestra su carácter de falo simbólico al poner en funcionamiento diversas reacciones en el relato. Ella es la portadora de la espada, pero no la usa y no es la destinataria final.

El relato coloca a otra mujer. Una joven casadera, Jiao Lung, que reniega de su destino de mujer casada y envidia la vida aventurera. Ella robará la espada, y sí la usará. Se debatirá entre dos maestros: uno femenino, Ben Ju Li, de índole malvada, y otro masculino, Li Mu Bai, el verdadero portador de la espada celestial.

Jiao Lung, en buena lid del melodrama, no ama a su prometido (personaje que el relato ignora hasta el punto de aparecer nada más que en un plano e interpretado por un ayudante de dirección, según dice el director en los comentarios del DVD) sino a un bandido mongol llamado Nube Inmensa, y como nos es contado en un largo flash back, fue conquistada al más puro estilo de John Ford.

En dicho flash back vemos a una caravana que cruza el desierto. La caravana es atacada por los bandidos comandados por Nube Inmensa. Este le quita el peine a Jiao Lung, que va en la carroza principal de la caravana, ya que viaja con su madre a la corte. Ella persigue al bandido para recuperar su peine. Pelean hasta extenuarse. El apuesto mongol se hace cargo de ella en su refugio y del enfrentamiento se pasa al amor. Los combates de kung fu entre ellos tienen más la idea de una danza de apareamiento y se relacionan en ese sentido con la violencia ritualizada del encuentro sexual en *El Hombre Tranquilo* (John Ford, 1951). Cuando ella debe volver a casa él promete que se casará con ella. Esta promesa se hace tras contar la leyenda de una montaña desde donde, si una persona se arroja, al caer se cumplirán sus deseos si lo desea con fuerza. De esta forma la promesa toma la forma de la montaña, se metaforiza en la montaña. Ella antes de irse le ofrece su peine para que Nube Inmensa lo guarde hasta que vuelvan a encontrarse. Sin embargo, terminado el flashback y siendo por tanto el momento del encuentro, la joven no quiere saber de él y Nube Inmensa se va tras devolverle su peine.

Así pues en el texto se juegan varios símbolos. La montaña que equivale a una promesa. La espada que es un atributo masculino que algunas mujeres guardan y otras codician. El peine de Jiao lung, que no deja que cualquier hombre se lo robe, sino sólo el que sepa luchar contra ella. Y un manuscrito de artes marciales, proveniente de una sociedad de monjes shaolin, masculina, y que sólo Jiao Lung parece entender.

En la estructura simbólica se mueve por tanto toda una serie de metáforas que pueden señalar un cierto trayecto, el trayecto de la feminidad. Jiao Lung es descrita en el comienzo, a través del vestuario y de ciertos ritos como el hecho de ser peinada todas las noches por su dama de compañía, como un ser eminentemente femenino. Sin embargo ella no acepta

su destino e intenta conseguir el atributo masculino: la espada. La teoría de la diferencia sexual de Freud es ilustrada en esta actuación:

> «(...) se aferra en tenaz afirmación a la masculinidad amenazada; conserva hasta una edad insospechada la esperanza de que, a pesar de todo, llegará a tener alguna vez un pene (...) al punto que la fantasía de ser realmente un hombre domina a menudo grandes periodos de su existencia.»[1]

1 FREUD, Sigmund, 1931, «Sobre la Sexualidad Femenina». En *Obras Completas*, Vol 8, Biblioteca Nueva, 1997.

Jiao Lung tendrá dos modelos femeninos: la proscrita Ben Juli y la leal Shiu Leng. Ben Juli ha envidiado los conocimientos del kung fu de los hombres y no ha logrado descifrarlos. Su acercamiento, pues, al universo de lo masculino es el de la envidia (recordemos que la posición inicial de la niña ante el falo es precisamente esa, según Freud, la envidia). Shiu Leng, en cambio, renuncia a la masculinidad (porta la espada de Li Mu Bai pero no la usa, para entregársela a otro hombre) y siente un claro deseo por Li Mu Bai, al que espera en una actitud femenina. «Si vienes, te esperaré» le dice al comienzo del filme, cuando ella parte hacia Pekín.

La joven, pues, se encuentra dividida entre estos dos modelos. Pero supera a Ben Ju Li como discípula, pues ella, Jiao Lung, sí entiende el manuscrito, robado por Ben Ju Li. Ella está en posición de entender y eso hace que haya una ecuación más: Li Mu Bai se coloca en la posición de maestro, quiere enseñarle los secretos del kung fu. Se coloca así un elemento masculino. Un elemento masculino de índole paterna. Elemento paterno que no está exento de cierto componente de atracción sexual, como vemos en la pelea de ambos entre las copas de los árboles, dotadas de sensualidad por la música, la gracia de los movimientos y el uso de los encadenados en algunos planos. Atracción sexual, pues, que se relaciona con aquella que la niña, siempre según Freud, encuentra en el padre, el objeto de deseo en su trayecto a la feminidad.

Pero el maestro, el padre, no puede ser el objeto de deseo final. Así pues, aparece Nube Inmensa (y su importancia es tal, que el texto lo introduce, en contra de los cánones de una narración equilibrada, «de qualité», pero sin duda de una forma acertada para el Relato, para el trayecto simbólico, a través de un flash back de 20 minutos situado ya muy avanzada la película), que es el bandido, un bandido que vive en el desierto (que sabe por tanto de lo real), capaz de ganarse su peine (el tesoro de su feminidad). Él es quien le cuenta la leyenda de una montaña desde donde una vez un hombre se tiró y no murió, sino que su deseo se hizo realidad.

Jiao Lung no puede contener su pulsión y escapa de su boda, disfrazándose de hombre, aunque el disfraz es fraudulento, pues los personajes quedan engañados por su disfraz, aunque el espectador sabe que es ella y que es una mujer, en una situación teatralizante no exenta de cierta ironía. Shiu Leng intenta que deje la espada, pero ella se niega y es incapaz de vencerla. Es por tanto la figura paterna, Li Mu Bai, la que puede devolver el orden. Él puede quitarle la espada y él mata finalmente a su maestra malvada.

Pero siempre hay un sacrificio. Li Mu Bai muere y es Shiu Leng la que encamina a Jiao Lung a asumir su identidad para que el sacrificio no sea inútil. Debe reunirse con Nube Inmensa en la montaña de la promesa.

Y allí, la joven Jiao Lung, tras su trayecto mítico, es capaz de encontrarse con su amado y desde la cumbre de la montaña colocarse en la posición femenina, representada en el abismo al que ella se lanza al final del filme, tras pedirle a él que formule un deseo. Y ella cae, en el poético final, como si no hubiese gravedad. Lo que puede ser entendido como un suicidio, al menos en un sentido «realista», es desde un punto de vista mítico (la leyenda de la montaña) un final suturador, el final del trayecto de la joven Jiao Lung hacia la aceptación, plena y gozosa, de su feminidad[2].

2 Ciertamente, el filme afronta el trayecto simbólico de lo femenino, pero no se puede decir lo mismo con respecto a lo masculino, quedando éste en una especie de agujero estructural, si exceptuamos algunos apuntes. Significativo es que el siguiente filme de Ang Lee haya sido *Hulk*, la historia de un hombre cuya pulsión le convierte en monstruo. Pero ese es otro tema.

Donna Haraway. De la representación a la articulación[1]

FRANCISCO BAENA

Como han apuntado Silvia García Dauder y Carmen Romero Bachiller,

> La cuestión de la unidad e identidad de la izquierda y de los peligros de su fragmentación ha venido alimentando un debate que se mantiene aún hoy, fundamentalmente entre posiciones que defienden un sujeto de la izquierda (o del feminismo) unificado, y las formas más extremas de las políticas de identidad (con el peligro de esencialización que ambas posturas pueden conllevar[2].

Para resolver ese debate las autoras recurren al concepto de *articulación*, del que ensayan una genealogía que repara entre otras en la obra de Donna Haraway. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*[3], esta autora lleva a cabo, como apunta Jackie Orr en la Introducción, «una deconstrucción de la ciencia como una práctica mítica y lingüístico-material», deconstrucción que parte de la evidencia de que «la producción de "hechos" científicos [...] siempre ocurre dentro de unas narrativas específicas con su propia estética realista y sus nociones míticas de origen, progreso o ilustración».

Haraway, en efecto, insiste una y otra vez en su idea de la ciencia como *una práctica de contar historias*, sobre todo. Pero no se conforma con el ejercicio deconstructivo, sino que propone a continuación uno reconstructivo... o mejor: regenerativo. Como escribe Orr:

> Mediante un regreso a la raíz del verbo *generare*, de la que provienen los significados de "género", Haraway sugiere la *regeneración* como posible contraciencia ante los imaginarios tecnológicos y exterminadores fundados sobre violentas fantasías de género [4].

Haraway propone un apólogo: cuando las salamandras pierden un miembro son capaces de regenerarlo. "El miembro crecido de nuevo puede ser monstruoso, duplicado, poderoso. Todas nosotras hemos sido

1 Este artículo proviene de la conferencia «Sobre las teorías queer y sus etcéteras», dictada en el II Congreso de Análisis Textual, "La diferencia sexual", en la Universidad Complutense de Madrid, el 13 de noviembre de 2003. Para leer el texto completo, cfr. Actas (en prensa).

2 "Rompiendo viejos dualismos: De las (im)posibilidades de la articulación". Publicado en *Atenea Digital* nº 2, en otoño de 2002. Disponible en http://blues.uab.es/athenea/num2/Garcia.pdf

3 Hay versión española en Cátedra, Madrid, 1995.

4 Jackie Orr, "¿Feminismo de Ciencia Ficción?", en *Ciencia, cyborgs y mujeres*, op. cit., p. 49.

profundamente heridas. Necesitamos regeneración, no resurrección, y las posibilidades que tenemos para nuestra reconstitución incluyen el sueño utópico de la esperanza de un mundo monstruoso sin géneros." [5]

Así, en tanto que concibe la articulación como una suerte de nuevo paradigma, Haraway alienta la escritura de sus correspondientes nuevas narrativas. El artículo quizá más programático al respecto, después del "Manifiesto para *cyborgs*" contenido en el volumen citado, es el que ha suscitado más el interés de García Dauder y Romero Bachiller: "Las Promesas de los monstruos"[6].

Según declaró Haraway a Constance Penley y Andrew Ross en 1990, el Manifiesto "resultó ser, en cierta manera, una pieza altamente poética". Y hay que leer *poética* en su acepción precisamente productiva o generativa, como lo demuestra el que siguiera diciendo: "resultó que trataba sobre el lenguaje [...] sobre todos los tipos de posibilidades lingüísticas de la política" (pp. 46-47). O más tarde: "Si vivimos prisioneros del lenguaje, escapar de esta casa prisión requiere poetas del lenguaje, una especie de enzima de restricción cultural que corte el código" (p. 259).

De modo que las así llamadas "políticas cyborg" no consistirían en otra cosa que

> en luchar por crear lenguajes, imágenes y métodos conceptuales que puedan intervenir en la construcción de los términos del discurso tecno-científico y en la elaboración de imaginarios populares y feministas de fusiones entre ficciones científicas y realidades sociales que estén menos militarizadas y sean más amantes de la vida.

En este sentido, el de Haraway es un proyecto estético, pero un proyecto estético fuerte. Y pensamos que la difícil articulación de ese programa y la política puede explicar las dificultades con las que se ha encontrado el pensamiento feminista a la hora de extraer de la obra de Haraway las enormes posibilidades teóricas de las que está preñada. Habría sido, pues, la tentación imaginaria que anida en él (como escribe Haraway, de lo que se trata es de la «elaboración de imaginarios») la que habría despistado, o sea, lo que habría hecho que se pierda la pista conceptual que el proyecto contenía.

Hacia el final del capítulo 6 de *Ciencia, cyborgs y mujeres*, Haraway tributa reconocimiento a la antropóloga Mary Douglas, que, dice,

> explorando conceptos de fronteras corporales y orden social nos prestó una ayuda valiosa en la toma de conciencia del papel fun-

5 *Ciencia, cyborgs y mujeres,* op. cit., p. 310.

6 Aparecido en *Política y Sociedad*, nº 30, pp.121-163.

> damental que juega la imaginería corporal para la visión del mundo y, por lo tanto, para el lenguaje político (p. 297).

Y es esta dirección la que más han seguido los lectores de Haraway [7] Mas no es la más fructífera.

Algo que en seguida le llamó a uno la atención cuando leyó a Donna Haraway fue su gran sensibilidad a la vida, a lo abierto, a lo real, que invita a pensar con un sesgo menos necesariamente siniestro que aquel al que nos aboca el "dualismo" contra el que no cesa de arremeter (lo que, por cierto, me recordaba, entre otras, a la poética de Ramón Gaya [y es que uno también produce... o mejor: concibe sus propios monstruos][8]).

Marcelo Expósito

Haraway habla de la naturaleza como un "coyote" (con lo que se refiere al personaje que, juntamente con el Correcaminos, puebla los relatos de los «indios» del sudoeste de los EE.UU.). Y García Dauder y Romero Bachiller glosan:

> Haraway desprende la *naturaleza* de su mítico e inmaculado nicho liminal [...]. En un ejercicio de desconstrucción de la naturaleza como producto gemelo del industrialismo (lo que la emplaza discursivamente como lo otro en las construcciones sexistas, racistas, colonialistas y de opresión de clase), va a señalar cómo ésta constituye un término a la vez imposible y necesario. Es sólo *barrándolo* que se hace visible su imposibilidad mítica y se evidencia en su materialidad manchada.
>
> la *naturaleza* que nos dibuja Haraway es un [...] efecto del trabajo de múltiples actrices: "Si el mundo existe para nosotros como "naturaleza", esto designa un tipo de relación, una proeza de muchos actores, no todos humanos, no todos orgánicos, no todos tecnológicos".

7 Digamos al paso que esto es algo que ha aprendido bien el activismo político radical. Particularmente elocuente y eficaz me parece el discurso de Marcelo EXPÓSITO, que, por ejemplo, ha escrito recientemente en "Potencia contra poder" (artículo aparecido en el 29 de junio de 2003):

¿Una imagen que condense lo que sucede por aquí abajo entre las gentes?: millares de personas en todo el planeta aprendiendo lo que significa poner el cuerpo a producir política. Los cuerpos concretos que se agitan contra el nuevo orden global son la contraimagen exacta tanto de la alienación de la soberanía popular que ejecutan las actuales instituciones democráticas, como de la imagen desmaterializada de un mundo gobernado por cifras y cálculos económicos que gestiona el neoliberalismo. Tanta literatura sobre nuevas formas de hacer política, organización en red, movimientos participativos, se resume así: la potencia de los cuerpos puestos a hacer política tiende a expresarse, cada vez más, en contra de cualquier lógica clásica de obtención y ejercicio del poder.

8 "En el cuento el dragón no es un obstáculo para llegar a la princesa, sino el medio de alcanzarla: aún más, es la princesa misma, que espera nuestra conquista y nuestro amor. En sus *Cartas a un joven poeta* escribe alguien tan poco sospechoso de embotada sensibilidad como Rainer Maria Rilke: «¿Cómo habríamos de olvidar esos antiguos mitos que están en el comienzo de todos los pueblos, los mitos de los dragones que, en el momento supremo, se transforman en princesas? Quizá todos los dragones de nuestra vida son princesas que esperan sólo eso, vernos una vez hermosos y valientes. Quizá todo lo espantoso, en su más profunda base, es lo inerme, lo que quiere auxilio de nosotros». "

Fernando SAVATER: «Lo que enseñan los cuentos», en *Sin contemplaciones*, Libertarias, 1993.

Conviene que nos detengamos un momento en esto, porque aquí está la fuente de la originalidad de Haraway. Seguiremos la exposición de García Dauder y Romero Bachiller.

> Humanos y no humanos quedan incorporados, al igual que en el caso de Bruno Latour, en el proyecto articulatorio de esta autora. Pero si en Latour, como va a criticar la propia Haraway, las actrices no-humanas quedan fundamentalmente restringidas a máquinas y otros elementos de producción *humana*, en «Las promesas de los monstruos» este concepto se amplía, incluyendo a *otras* entidades *no-humanas-no-máquinas*. En concreto se va a referir a los animales, que de este modo perderían el status de objetos en el que estaban constreñidos, y a la propia naturaleza artefactual y coyote.

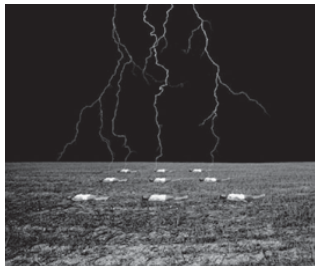
> Además de ampliar el conjunto de entidades no-humanas enlazadas en las articulaciones, Haraway nos propone sustituir la institucionalizada *política semiótica de la representación* por una *política semiótica de la articulación*.[...]

Las preguntas en apariencia inocentes y cargadas de "buenas intenciones" de "¿quién habla por el jaguar?" y "¿quién habla por el feto?", planteadas por algunos grupos ecologistas occidentales empeñados en preservar la selva amazónica en el primer caso, o por los grupos provida en el segundo, nos integran en el ámbito de la representación. La efectividad de la misma se asienta en operaciones de distanciamiento: lo representado –el jaguar, el feto no-nato– es escindido de los elementos materiales y discursivos que los rodean –la gente que vive en la selva, la mujer embarazada. Estos elementos cercanos quedan desautorizados por su excesiva implicación, interpretándose como elementos cuyos intereses se oponen a los representados. De esta forma son sólo los representantes –dichos grupos ecologistas occidentales, los grupos pro-vida– los que pueden hablar por los representados, condenados para siempre a la minoría de edad. Tanto los elementos representados, como las entidades que los circundan –jaguar, feto, indígenas amazónicos y mujer– son excluidas del drama de la representación, en favor de los ventrílocuos portavoces que se constituyen en los *únicos actores*.

Tal como nos recuerda Haraway, en el paradigma mítico de la modernidad los científicos van a ser los portavoces más fiables y menos interesados, y van a sustentar su reconocimiento en su distanciamiento. Pero la articulación

> supone un giro completamente distinto: los actantes no son lo que es representado, sino "entidades colectivas que hacen cosas en un campo de acción estructurado y estructurante". De este modo, insistiendo en la necesidad de partir de *conocimientos situados,* propone una *política semiótica de la articulación* en la que no aparece finalmente un único actor heroico capaz de hablar por quienes no

> tienen voz (humanos y no-humanos), sino que las entidades colectivas conformadas por humanos y no-humanos son responsabilidad de todos los elementos que las constituyen y con los que establecen conexiones parciales. No hay posibilidad de afueras que garanticen supuestas independencias, sino situaciones tremendamente encarnadas y haces de relaciones entre elementos desiguales. [...]
>
> *Conexiones parciales* inmersas en prácticas ritualizadas y sedimentadas y posicionadas histórica y socialmente. Conexiones que son siempre desbordadas por una *naturaleza-coyote* siempre excesiva y no totalmente reducible a la significación.



Marina Núñez

Como decíamos, quizá sea esta sensibilidad a *lo abierto* lo que haga que el Manifiesto, así como la obra entera de Haraway, sean un intento de escapar al dualismo (aunque lo paradójico es haber encontrado una posible puerta de salida del mismo justamente en el cruce de biología y cibernética, cruce, me parece, especialmente *marcado* por el binarismo que subyace en la estructura de la información tal como en él se produce).

Tal objetivo se funda en la idea de que toda axiología dualista es, necesariamente, jerarquizadora, o sea *opresiva*. Es la idea que inspira toda teoría antagonista de raíz marxiana y, antes, la misma dialéctica hegeliana. La idea quizá se pueda discutir [9]. Pero es menos discutible su refrendo por los "hechos" (de la Historia), a los que una y otra vez apela el feminismo.

Las consecuencias ontopolíticas de la propuesta de Haraway han tardado unos años en comprenderse. García Dauder y Romero Bachiller recuerdan que la primera aparición de la figura blasfema del *cyborg*

> suponía una implosión de fronteras que podría ser interpretada como concentrada en una única figura (individualizada y antropocéntrica(que se resistiera a abandonar la posición de "héroe de la narrativa". Pero en "*Las Promesas de los monstruos*" Haraway aclara y matiza su propuesta hablando de *actantes* y de "posiciones *cyborg*" en un ejercicio de desplazamiento de lo humano y de colectivización de la agencia.
>
> Este desplazamiento desde la figura del héroe a un paisaje colectivo articulado resulta profundamente político [...]. Se trata de un salto del *personaje* al *colectivo funcional*, donde los *actantes* son constituidos en haces de relaciones descentralizadas y desiguales, articulaciones en las que no todos los elementos tienen la misma valencia ni capacidad de generación de enlaces. [...]
>
> Las políticas de la articulación problematizan los silenciamientos del modelo representativo de la democracia liberal, los esencialismos de las políticas identitarias y las llamadas a la unidad de la izquierda.

9 ¿Podemos "prescindir" del "dualismo", o sea, de la metafísica? Aquí tendríamos que remitirnos por ejemplo a Derrida, que ya en su *De la Gramatología* desautorizó esa opción (lo que propuso era, más bien, saber leerla [aunque buscándole las vueltas]), o, más recientemente, a Félix Duque, que ha escrito con esa conciencia: "El secreto de las sirenas: no sólo las imágenes, también los conceptos se deforman y ablandan" (en *La fresca ruina de la tierra (Del arte y sus desechos)*, Calima Ediciones, Palma de Mallorca, 2002, p. 188. (Y hay en ello una esperanza). El caso es que a la tradición "logocéntrica" (o "falogocéntrica") Haraway opone, como venimos comentando, una suerte de imaginario... ¿"prelingüístico"? Pero hay otra posible lectura de su programa...

García Dauder y Romero Bachiller se remiten en este punto a la noción de articulación de Laclau y Mouffe, que hablan de prácticas que establecen relaciones múltiples, contingentes y no necesarias entre diferentes elementos cuya identidad es modificada como resultado de la práctica articulatoria, así como a la crítica de Hall y Butler a la falta de un análisis de las diferentes relaciones de poder que entran en juego y configuran las prácticas articulatorias. Dauder y Bachiller ponen un ejemplo clarificador:

> en determinadas prácticas políticas donde se articulan grupos heterogéneos (como podría ser el caso del llamado movimiento antiglobalización), ¿qué grupos, y bajo qué condiciones de (im)posibilidad, consiguen que sus demandas sean no sólo visibles sino reasumidas parcialmente por el resto de los grupos y cuáles no?, ¿qué grupos movilizan a qué grupos para que reivindiquen parcialmente sus demandas?, y en definitiva, ¿qué demandas se constituyen como relativa y contingentemente comunes a todos estos grupos, cuáles permanecen como "meras" particularidades, y cuáles se excluyen?

Dauder y Bachiller utilizan el ejemplo de las movilizaciones de los "grupos anti-globalización" en Génova 2001 para explicar que su análisis articulatorio

> implicaría dar cuenta de los colectivos funcionales humanos y no humanos que se movilizaron en estas prácticas semiótico-materiales [...] Seguir los pasos al "movimiento antiglobalización" supone no sólo hablar de grupos de personas, sino también de toda una serie de dispositivos materiales, institucionales y simbólicos en torno a dicho colectivo funcional (los medios de comunicación, ciudades sitiadas y planos geográficos estratégicos, dispositivos policiales, máscaras anti-gas y artilugios varios de defensa y ataque, uniformes, piercing y rastas, humo, gas, disparos, carreras, miedo, sangre, fotógrafos, internet, móviles, trenes, coches y aduanas, la propia corporalidad y nacionalidad no sólo de los representantes de los "grandes", también de los manifestantes, las (im)posibilidades materiales y económicas de movilización, etc).
>
> [Precisamente] Es el desbordamiento de la complejidad al que nos enfrenta la articulación lo que constituye al mismo tiempo su mayor virtud y su mayor dificultad.

Pero no cabe duda de que, como nuevo paradigma narrativo, es *prometedor*. De modo que terminaremos aludiendo a esta cualidad suya.

En la analítica de la promesa presentada por Jesús González Requena en su "Teoría de la verdad"[10], leemos el parlamento de Ethan en *Centauros del desierto*:

10 En *Trama y Fondo* nº 14.

> El indio, tanto cuando ataca como cuando huye, es inconstante. Abandona pronto. No comprende que se pueda perseguir algo sin descanso. Y nosotros no descansaremos. De modo que al final daremos con ella. Te lo prometo. La encontraremos. Tan cierto como que la tierra da vueltas.

"El indio", dice. Pero... sustituyamos el indio por el coyote. Después de todo, como hemos visto, pertenecen al mismo campo discursivo[11].

Joseph Beuys

Como dice Requena, lo específico de la estructura temporal de la promesa estriba en que convoca dos tiempos diferenciados: el presente de la enunciación y cierto futuro en que algo habrá de suceder. Más concretamente la promesa "articula el presente con el futuro (y por eso constituye un relato sobre el futuro". (O sea, permite una esperanza).

Requena llama la atención sobre la semejanza formal que en ese sentido mantiene la promesa con la hipótesis, pero también subraya su diferencia: la segunda se caracteriza por una enunciación no subjetiva. Eso cambia radicalmente las cosas, pues "en la temporalidad de la promesa, por pivotar toda ella no sobre el enunciado, como la hipótesis, sino sobre la enunciación, devuelve un tiempo esencialmente subjetivo, es decir, experiencial".

En rigor Haraway debería haber titulado su artículo "Las hipótesis de los monstruos" (o mejor "las demostraciones" [porque se explicaría mejor según su propia economía textual], o en todo caso "las profecías" o "los anuncios" o "las revelaciones" o... etc.). Y es que lo monstruoso ha estado históricamente asociado a la idea de prodigio, y de señal[12]. El monstruo muestra [juego de palabras al que remite Haraway], advierte, ostenta, interfiere, se mueve entre lo imaginario y lo real, cuestiona las formas de lo latente, interroga las huellas de lo que puja por permanecer oculto. Pero precisamente al optar por "las promesas" en vez de por cualquiera otra de esas fórmulas, Haraway está subrayando (su) subjetividad.

Dice Requena:

> La promesa es un juramento volcado hacia el futuro, es decir: decidido a construirlo como relato. A ello se debe otra notable propiedad de esa forma narrativa que constituye la promesa: que no puede ser ceñida bajo las categorías con las que clasificamos los discursos narrativos en términos de *ficción/realidad*. Sencillamente porque la promesa, podríamos decirlo así, es una ficción destinada a realizarse

–lo que, subraya Requena, *la emparenta con el mito*.

11 Y por cierto que la del coyote es una figura especialmente pertinente para la cultura contemporánea, al menos, desde la performance en la que Joseph Beuys se encerró durante varios días con uno de ellos: *I like America and America likes me.*

12 cfr. Rudolf WITTKOWER, "Maravillas de oriente: estudio sobre la historia de los monstruos", en *Sobre la arquitectura en la edad del humanismo*, Gustavo Gili, 1979.

Quizá nunca se dirá suficientemente, por lo que Requena insiste: "si nuestra experiencia personal (biográfica) y colectiva (histórica) puede ser vivida como una realidad inteligible, coherente, dotada de sentido [...], ello depende de la existencia de relatos densos, simbólicamente necesarios". Y termina: "Les estoy proponiendo un cambio de episteme: de la episteme de la Deconstrucción a la episteme de la Reconstrucción, es decir, a la episteme del relato", episteme que "debe resituar a la Ética en el corazón mismo de todo proyecto humano del saber".

Haraway dirá una episteme de la Regeneración, y aunque no lo manifieste está en su lógica pensar que llega a ella desde la De-generación. Quizá en ese matiz se escriba bien la diferencia entre las dos propuestas. Pero uno diría (¿monstruosamente?) que, a pesar de ella, las dos escriben Re- desde la misma orilla a la que a ambas ha llevado la De-. Por lo que acaso pueda serles de provecho la mutua escucha de sus respectivas promesas.

Marina Núñez

TINTORETTO

Links Educaterra

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

Enlaces con los artículos publicados en Educaterra:
www.tramayfondo.com

NÚMEROS ANTERIORES

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) ó a través del Boletín de Suscripción.

3 F. Baena y F. Pimentel: *Eccehomo (Huellas de* El Hombre Elefante*)*. A. Ortiz de Zárate: *La Psicología del arte de Vygotsky: Los límites de la Psicología Cognitiva*. V. Brasil Campos: *El trayecto hacia el goce. Análisis del punto de ignición en* Mogambo. L. Martín Arias: *Coyunturas* (Manifiesto Comunista). J. González Requena: *La posición femenina en el* Cántico Espiritual *de San Juan de la Cruz*. C. Pichardo: *El pícaro como medio (La necesidad de un origen como signo de legitimidad)*. G. Abril, J. González Requena, G. Gutiérrez, J. Muñoz Veiga: *Corrupción, locura, verdad.*

4 J. González Requena: *Occidente. Lo transparente y lo siniestro*. A. López: *El pensamiento primitivo, o la presencia de lo simbólico en la generación de lo humano*. M. Canga: *Apolo contra Dioniso: El saber de Nietzsche sobre lo real*. I. Martín Jiménez: El Sur, *de Víctor Erice: Paisaje interior*. J. M. Gutiérrez: Robocop*: el cuerpo y el significante*. A. Bacaicoa, J. González Requena, J. Talens , C. Thibaut: *Qué Nación.*

5 **Textos míticos, textos místicos, tientos y reversos:** J. González Requena: *En el principio fue el verbo. Palabra versus Signo*. B. Casanova: *Vida en sombras: el eclipse del sujeto*. J. L. Castrillón: Easy Living. *La comedia clásica y el punto de ignición*. Jorge Praga Terente: Vidas cruzadas, *o el laberinto de Borges*. A. P. Ruiz Jiménez: La Buena Estrella. F. Baena: *Ecos de un silencio*. A. Ortiz de Zárate: *Santa Teresa (Entrevista con María Luisa Morales).*

6 **Violencia real y violencia representada:** J. González Requena: *Pasión Procesión, Símbolo*. L. Martín Arias: *La teoría del texto y el porqué de la guerra*. M. Canga: *Escisión y fantasma (Introducción a la pintura de David Salle)*. L. Torres: *El zen en* Primavera Tardía*, de Yasujiro Ozu*. J. Barja: *El destino de sí. El soneto como forma material*. J. M. Bonachera: *Geografía de la tristeza*. A. Ortiz de Zárate: *Felipe II contra el Primado de las Españas*. J. L Castrillón, M. Espina, L. Martín Arias, G. Martín Garzo, J. González Requena: *Violencia real y violencia representada.*

7 **Cine y psicoanálisis:** J. González Requena: Casablanca: *La cifra de Edipo*. L. Martín Arias: *Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual*. J. Garmendia Castillo: *Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta*. COLOQUIO: *Cine y psicoanálisis*. P. Poyato: *Un caso paradigmático: Luis Buñuel. (Análisis del film* Un perro andaluz*)*. H. J. Rodríguez: *Robert Bresson: Una casa sin ventanas*. S. Torres: Carretera perdida: *Los laberintos del lenguaje*. A. Ortiz de Zárate: *Lo imaginario y la psicosis. (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)*. B. Casanova: *La firma en el cine*. P. Canera: *Texto y crítica en Walter Benjamin.*

8 **Nuevas apostillas al discurso televisivo:** J. Urrutia: *La lengua de la televisión. Efecto y síntoma.* V. García Escrivá: *Sobre fútbol y televisión.* M. Canga: Q10*: forma y signo en el texto publicitario.* S. Blancas Álvarez: Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.* J. González Requena y A. Ortiz de Zárate: Léolo*. El valor de las palabras.* J. Barja: *La enfermedad mortal.*

9 **El espíritu de la colmena:** J. L. Castrillón: *Hacia una construcción de lo simbólico en* El espíritu de la colmena. J. González Requena: *Texto artístico, espacio simbólico (con* El espíritu de la colmena *como fondo).* L. Martín Arias: *Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice.* M. Delgado Ruiz: *Antropología y posmodernidad.* B. Casanova: *El valor de un libro.* M. Canga*: Travesía de David Salle en Bilbao.*

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

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.*

10

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.*

11

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.*

12

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".*

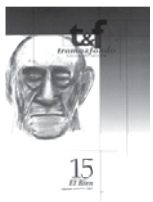
13

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.*

14

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.*

15



t&f

trama&fondo

www.tramayfondo.com

Boletín de Suscripción

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado 202 – 28901, Getafe, Madrid, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo
al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

España: 28 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 4 euros de gastos de envío).
Europa: 32 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 8 euros de gastos de envío).
América: 37 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 13 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano(BSCH), nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**
2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**
3 **Domiciliación Bancaria**:

Autorización Bancaria
Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS **D.N.I.**

DIRECCIÓN **C.P.**

POBLACIÓN **PROVINCIA**

TELÉFONO **FAX** **E-MAIL**

NÚMERO DE CUENTA

BANCO O CAJA DE AHORROS **DOMICILIO AGENCIA**

Fecha y Firma