Trama FONDO

Número 5, diciembre de 1998, 1200 ptas.

Textos míticos, textos místicos, tientos y reversos

(El Génesis & Santa Teresa & Ramón Gaya & Mitchell Leisen & Ricardo Franco & Llobet Gracia & Robert Altman)

9 771137 480003

Juan González Posada:
En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo

Basilio Casanova:
Vida en sombras: el eclipse del sujeto

José Luis Castrillón:
Easy Living. La comedia clásica y el punto de ignición

Jorge Praga Terente:
Vidas cruzadas, o el laberinto de Borges

Ana Paula Ruiz Jiménez:
La Buena Estrella

Francisco Baena:
Ecos de un silencio

Amaya Ortiz de Zárate:
Santa Teresa (Entrevista con María Luisa Morales)

Juan José García Rivas:
«Sólo de lo perdido»

Trama & Fondo / Ediciones de la Mirada

Consejo Editorial

Directora

Amaya Ortiz de Zárate

Subdirectora, Promoción y Suscripciones

Luisa Moreno

Secretario de Redacción

Manuel Canga

Diseño y Maquetación

Francisco Baena

Administración

Francisco Pimentel

Relaciones Externas y Publicidad

Lorenzo Torres

Junta Directiva de la Asociación Cultural Trama y Fondo

Presidente

Jesús González Requena

Vicepresidente y Secretario

Luis Martín Arias

Tesorero

Francisco Pimentel

Vocales

Antía López, Francisco Baena y Amaya Ortiz de Zárate

Son, además, socios

Lola Bustamante, Basilio Casanova, Vanessa Brasil, Enrique Castelló, José Luis Castrillón, Vicente García Escrivá, Juan Carlos González, Ignacio Martín Jiménez, José Miguel Gutiérrez, Pedro Poyato, Pedro Joaquín del Rey, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres

Edita

Asociación Cultural Trama y Fondo (Apdo. de Correos 202, 28901 Getafe, Madrid) Tf. 929 233322

Gestión editorial

Ediciones de la Mirada (Avda. del Puerto, 288, 6ª, 46024 Valencia) Tf. 96 330 14 66

Imprime

DKtegoria Impressors S.L. (La Olivereta, 5, bajo, 46018 Valencia) Tf. 96 3840103

Gráficas Papallona SCV (Pío XI, 40, bajo, 46014 Valencia) Tf. 96 3575700

Depósito Legal M-39590-1996 - I.S.S.N. 1137-4802

Trama y Fondo 5

ÍNDICE

Editorial p. 5

Jesús González Requena: En el Principio fue el Verbo. Palabra *versus* Signo p. 7

Basilio Casanova: *Vida en sombras*: el eclipse del sujeto p. 29

José Luis Castrillón: *Easy Living*. La comedia clásica y el punto de ignición p. 43

Jorge Praga Terente: *Vidas cruzadas*, o el laberinto de Borges p. 65

Ana Paula Ruiz Jiménez: *La Buena Estrella* p. 81

Francisco Baena: Ecos de un silencio p. 93

Amaya Ortiz de Zárate: Santa Teresa (Entrevista con María Luisa Morales) p. 109

Juan José García Rivas: Poemas del libro inédito «Sólo de lo perdido» p. 129

Reseñas:

Lord Jim, por Salvador Torres p. 137

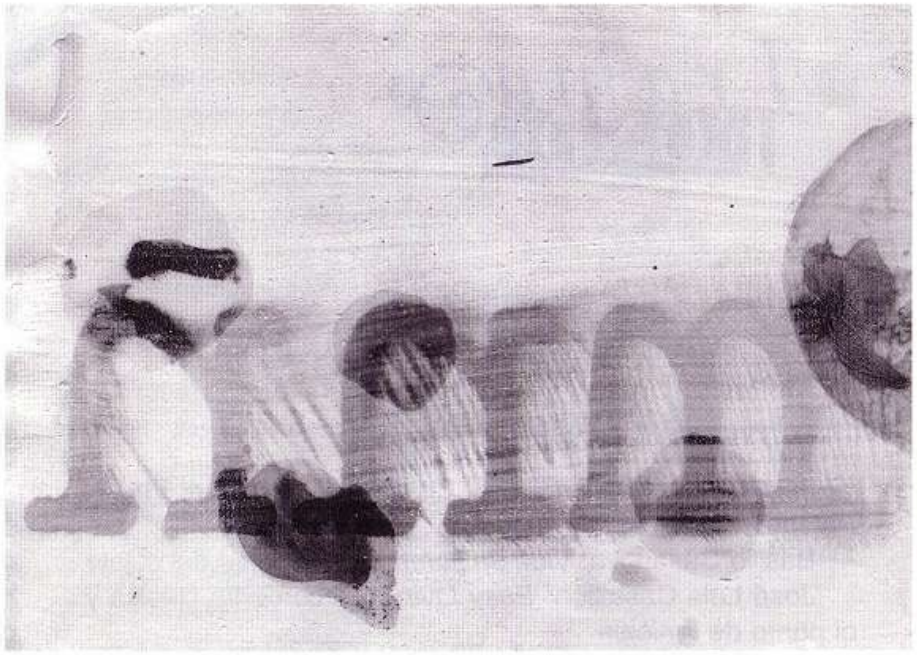
Budismo Zen y Psicoanálisis, por Lorenzo Torres p. 141

Salvar al soldado Ryan, por Luisa Moreno p. 146

Velo, Pintura y Acto, por Manuel Canga p. 148

Una carta p. 151

Ilustran el número 5 de Trama y Fondo las pinturas de Manuel Luis Armenteros: portada y páginas 4, 42, 64, 108 y 158



Editorial

Alguien, por fin, ha osado decirlo: existe una correlación entre el incremento de las agresiones sexuales que sufren las mujeres y los derechos ciudadanos que han conquistado en las últimas décadas.

El mérito es de José Jiménez Villarejo —entrevista del 18/10/98 en *El País*—, quien, sin embargo, parece no lograr escapar a los modos de pensamiento a los que cabe atribuir la resistencia a tan obvia constatación.

Pues ésta procede de uno de los ideologemas más resistentes de la Modernidad: el que afirma la bondad natural del ser humano y que atribuye, por eso, la violencia a errores, a disfunciones, a equivocados diseños de lo social. Su especial resistencia, su aparente incuestionabilidad, se halla por lo demás ligada a su feliz instalación en el discurso feminista dominante, ese que postula la igualdad de los sexos —es decir, ese que, contra toda evidencia, niega la diferencia— y que ve, en toda manifestación de desigualdad, la condición inevitable de la violencia.

Se tiende, así, a dar por hecho que la desaparición de las desigualdades supondría la extinción misma de la violencia, en cuanto desaparecería, con ellas, las condiciones de su posibilidad.

Los hechos, sin embargo, indican lo contrario. Confirman, una vez más, la inanidad de aquel ideologema. Y obligan a cuestionar las teorías de lo social que se han constituido en torno a él, convirtiéndolo con su punto ciego.

Es por eso éste un momento oportuno para recordar la importancia de la reflexión teórica sobre lo social: su utilidad, su carácter eminentemente práctico. Pues nos parece hoy evidente que, si no se abre en profundidad el debate teórico que permita encuadrar más correctamente el asunto de la violencia sexual, si no se remueven las teorías que se han afirmado sobre el ideologema del buen salvaje, sólo queda, frente a ese inesperado incremento de la violencia que padecen ahora las mujeres y, a través de ellas, todo el tejido social, el exorcismo de la condena —incluidas las exigencias de legislaciones más represivas.

Por nuestra parte, frente a tal debate que consideramos urgente y que, por eso mismo, nos comprometemos a abordar en el próximo número de *Trama y Fondo*, queremos proponer un par de hipótesis diferentes, decididas a discutir frontalmente el ideologema de la igualdad.

Pensamos que la violencia forma parte inexorable de lo real —pues constatamos que su roce siempre nos violenta—. Tendemos, por eso, en lo posible, a amortiguarlo —las tecnologías del confort, el Estado del bienestar son, de ello, manifestaciones consecuentes. Pero sabemos también, aunque tendamos a ignorarlo, que, a la vez, algo en nosotros —Freud lo llamaba pulsión— nos empuja hacia la violencia —¿no es acaso una evidente prueba de ello el que llenemos los cines donde los espectáculos de las violencias más extremas se renuevan una y otra vez?

Pensamos, por eso, que postular la supresión de la violencia es tan absurdo —y, finalmente, tan ingenuamente narcisista— como postular la supresión de lo real. Por el contrario: la violencia nos rodea y nos habita, como nos rodea un áspero mundo real y como nos constituye un cuerpo no menos real, áspero e inquietante.

Y por eso, porque lo real es la violencia misma, la violencia late siempre, necesariamente, en ese contacto con el cuerpo real del otro —tanto más real cuanto más otro— que tiene lugar en la experiencia sexual.

Negar la violencia en la relación sexual, concebir ésta como no otra cosa que una suerte de placentero deporte entre iguales, no es sólo un espejismo imaginario: es, además, un grave error que conduce al retorno inesperado, y totalmente desencauzado, de una violencia siempre más letal.

Estás son, por eso, las hipótesis que avanzamos para ese debate que desde ahora proponemos. Primero, que porque es lo real lo que está en juego en el encuentro sexual con el cuerpo del otro, no puede haber, ahí, igualdad posible. Y segundo, pues de ello se deduce, la conveniencia de que el acceso a ese encuentro, por lo demás necesario, sea guiado, configurado, por una simbólica de la diferencia sexual que permita, a la vez, dar salida y canalizar esa violencia siempre inevitable —y, por lo demás, deseada. Y deseable.

Simbolizarla, aquí, no quiere significar tan sólo encuadrarla, canalizarla, sino también elaborarla: hacerla finalmente fecunda. ¿Pues de dónde, si no, podríamos obtener energía?

En el Principio fue el Verbo. Palabra *versus* Signo

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

AL PRINCIPIO: LA PARADOJA DEL TIEMPO

> «Al principio Creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.»[1]

«Al principio...», es decir: hubo principio. He aquí un viejo debate filosófico que la ciencia moderna no ha dejado de retomar una y otra vez: ¿Hubo alguna vez un primer principio antes del cual no había nada?[2]

Se trata de la eterna paradoja del tiempo: desde que pensamos el tiempo, la experiencia como encadenada en un devenir, tendemos a acotarlo entre un principio y un fin y a la vez, inevitablemente, nos preguntamos qué hubo antes del principio y qué puede haber después del final.

Se trata de un problema, sin duda, pero sólo para esa especie que se plantea problemas, es decir, la especie humana. Sólo para ella existe el tiempo, sencillamente porque lo inventa. Y porque lo hace, se pregunta por él. Y ésta es la paradoja de la respuesta: que siempre abre una nueva pregunta. De manera que la interrogación permanece siempre abierta.

1. Ésta y todas las citas del *Génesis* que la seguirán proceden de la *Sagrada Biblia*, versión directa de las lenguas orientales, por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, O.P., Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1973.
2. El origen de este texto se encuentra en una ponencia presentada en las VIII Jornadas Internacionales de Semiótica: *Los relatos de los orígenes*, Bilbao, 13-XII-1996.

LO REAL ES

Pero nada de esto tiene que ver con lo real. Lo real está ahí, es. Con independencia de toda conciencia que pretenda pensarlo.

Se diferencia netamente, por eso, de esa otra cosa que llamamos la realidad: el mundo en tanto ordenado, pensable, inteligible para esa especie, la nuestra, que se obceca en pensarlo.

Lo real es. Seguramente es ésta la definición más precisa, aunque también la más difícil, de lo real. En ella, el verbo *ser* debe escucharse en su modalidad puramente intransitiva, es decir, aquella que rechaza cualquier predicado. Lo real, entonces, como aquello que es refractario a toda predicación, a toda explicación y a toda inteligibilidad.

LO REAL ES LO INCOGNOSCIBLE

Podemos decir también: lo real es incognoscible —es, pues, lo incognoscible—. Esta segunda es una definición menos precisa, ya que hace transitivo un verbo que aquí no debiera serlo y, así, dota de un atributo a algo que no puede tener ninguno. Pero, precisamente por eso, nos resulta algo más fácil de manejar.

Lo real aparece, ahora, como algo negativo, desde luego, pero con respecto a cierta positividad: la nuestra, la de nuestro yo en tanto conoce y predica esa negatividad. Lo real, entonces, como algo que es posible localizar fuera, en cierta exterioridad con respecto a aquel que lo piensa. La aparentemente más fácil comprensión de esta segunda definición depende del presupuesto antropomórfico que la regula. *Yo*, en tanto entiendo, en tanto me entiendo, localizo, fuera de mí, algo que, en el plano del entendimiento, se me niega, se me resiste.

Sin embargo, en esa misma medida, dificulta la aproximación a aquello de lo que se trata en lo real. Pues dado que mi Yo cree poder recubrir todo mi ser, tiende a ignorar que lo real también me habita. Que soy un cuerpo real en extremo resistente, refractario, opaco a mi Yo —a esa imagen en la que me pienso, me reconozco, me entiendo.

LO REAL Y LA REALIDAD: KANT

En todo caso, la diferencia conceptual entre lo real y la realidad que proponemos puede encontrar así sus credenciales en la teoría del conocimiento de Kant, llamada «crítica de la razón pura»[3], y que fue precisamente eso: una crítica, es decir, una definición de los límites del entendimiento mismo.

El que fue uno de los más grandes forjadores de la modernidad —nadie tan decisivo, después de Descartes, en la creación de las condiciones epistemológicas para la cristalización del discurso de la ciencia— formuló a esa misma Modernidad una advertencia que ésta, sin embargo, tiende constantemente a ignorar. La de que el conocimiento posee un límite más allá del cual se abre el ámbito, no por ello menos real, de lo incognoscible. Lo llamó la «cosa en sí».

La primera consecuencia de este enunciado kantiano es el carácter antropomórfico del conocimiento humano: lo que conocemos es la «cosa para mí», es decir, la cosa en tanto percibida y pensada a través de los aprioris que configuran el conocimiento mismo.

SEMIÓTICA: A PRIORI

Tanto desde el punto de vista semiótico, como desde aquel otro, tan próximo a él, que es el de la filosofía analítica —después de todo, ambas disciplinas reconocen su objeto en el lenguaje— la noción de «a priori» cobra un significado mucho más concreto y operativo del que pudo alcanzar en Kant. Pues los aprioris de nuestro conocimiento no son otros que los determinados por las características estructurales de nuestros lenguajes. —Después de todo, conocer algo es tratarlo, procesarlo a través de determinados códigos. Y de hecho eso son las ciencias que han hecho posible la Modernidad: códigos más precisos, más rigurosos, más capaces de procesar. Así, en Saussure[4] y en Wittgenstein[5], casi simultáneamente, cristalizó la idea que descubre, en el lenguaje, la condición y la estructura de todo entendimiento.

3. KANT: *Crítica de la razón pura*, Losada, México.
4. Ferdinand de SAUSSURE: *Curso de lingüística general*, Akal, Madrid, 1980.
5. Ludwig WITTGENSTEIN: *Tractatus logico-philosophicus*, Alianza Universidad, Madrid, 1995.

Llevando esa comprensión hasta sus últimas consecuencias, Wittgenstein retomó a su manera la distinción kantiana: frente al «mundo del lenguaje» —el de la «cosa para mí»—, fuera de sus limites y escapando por ello a todo entendimiento, habría de situarse lo «místico» —el territorio de la «cosa en sí»—. Es decir: más allá de la realidad —la del mundo que nuestros lenguajes configuran—, el territorio, ininteligible, de lo real.

Y así, la paradoja de los límites del tiempo —«antes y después», «principio y fin»— retornaba en su forma espacial —«dentro y fuera», «más acá y más allá»—. Nada, en ello mismo, nuevo con respecto a Kant, quien ya lo había formulado expresamente en su «primera antinomia», según la cual, a la razón le era imposible decidir entre dos tesis es sí mismas igualmente razonables y sin embargo contradictorias: la que demostraba la necesidad de un principio y un fin en el tiempo y en el espacio y la que, en cambio, demostraba su imposibilidad. Con la salvedad de que, esta vez, quedaba localizada la causa misma de la paradoja: ésta era explícitamente percibida como efecto del lenguaje en su intento de pensar la experiencia humana.

Es sabido el dictado con el que Wittgenstein cerró su *Tractatus*: de aquello, lo místico, porque escapaba a los límites del lenguaje que eran a la vez, necesariamente, los límites del mundo, nada podía y nada debía decirse.

CORREGIR A WITTGENSTEIN

Creemos, sin embargo, que Wittgenstein, quien tan bien supo aislar el origen del que toda paradoja procede —a la vez que nos ofreció su expresión quintaesenciada en forma de la paradoja de los «límites del mundo del lenguaje»—, al insistir en su negatividad —ese límite donde lo inteligible cesa—, fue incapaz de comprender su otra cara, digámoslo así, positiva. Y cometió por eso el error de decir que de eso, de lo que escapaba a los límites del lenguaje, «nada podía ser dicho», cuando lo que debía haber dicho es que eso *no podía ser entendido*.

Su misma paradoja, como toda buena paradoja, es eso precisamente lo que hace: decir sobre lo real. Pues lo real aparece precisamente en ese filo de sinsentido que se encuentra en el punto de inflexión de toda paradoja: allí donde se cortan sin articulación posible dos cadenas discursivas en sí mismas perfectamente coherentes y articuladas.

Por el contrario: las paradojas —y no hay otras paradojas que las del lenguaje— deben ser tomadas muy en serio: no son juegos gratuitos del lenguaje; todo lo contrario, son las vías por las que el ser hablante, es decir, el ser configurado por el lenguaje, se aproxima a lo que está más allá de éste, es decir, a *lo otro* del lenguaje, a lo real.

ENSIMISMARSE EN LA PARADOJA

Pues es un hecho que cuando uno se ensimisma en una paradoja experimenta ese punto de sinsentido, ese vacío de significado donde cesa toda inteligibilidad.

Entonces *sabe* que hay algo que *no puede entender*. Llamemos la atención sobre la diferencia conceptual que así se traza: *no lo entiende*, pero *lo sabe*. Sabe, precisamente, que no lo entiende. Y hay un sabor para eso: el sinsentido se siente. Y es más: duele.

Ahí, en ese que es el punto de ignición de la paradoja, el sujeto sabe de lo real. Y en esa misma medida, propiamente, se ensimisma: sabe en ese punto en el que, porque no entiende, se quema —¿por qué no pensarlo con la metáfora del cortocircuito del fluido eléctrico, de ese fluido eléctrico que es el del lenguaje?—, sabe, en ese punto, de lo que de real hay en él.

EL TIEMPO

El tiempo es pues una de las dimensiones a través de las que los hombres tratan de ceñir lo real, para poder vivirlo. Se trata por eso —Kant supo explicarlo con toda claridad— de un apriori de la razón. Es decir, si traducimos a Kant en términos semióticos, de un apriori del lenguaje.

Pues el tiempo es precisamente eso que la narratividad introduce en tanto una de las principales dimensiones configuradoras del lenguaje. Nace, por eso, de las series: *antes / ahora / después*, *pasado / presente / futuro*.

El tiempo, la duración, es una de las propiedades de la conciencia humana en tanto ésta, por estar configurada por el lenguaje, se sustantiva y se diferencia del mero sentir animal. —Pues sin duda el animal siente tanto como nosotros, incluso recuerda, pero no tiene conciencia de esos recuerdos como memoria, es decir, como algo perteneciente al pasado. Y es que seguramente, digámoslo de paso, la vivencia de la duración sólo nace con la estructura sintáctica del lenguaje, de los enunciados que lo conforman.

PRINCIPIO PRIMERO

Y bien, establecido el apriori del tiempo, este desencadena sus paradojas: si nada puede ser pensado fuera de la duración, todo debe tener un principio y un final, pero también debe haber un antes del principio y un después del final.

¿Es posible, entonces, hablar de un principio primero, absoluto?

Agotemos la paradoja: sin duda lo es y, sin embargo, siempre hay un antes del principio.

Un antes del principio absoluto es, necesariamente, un antes del comienzo del tiempo. Pero eso, a la luz de lo que acabamos de señalar, es un antes de que la conciencia comenzara a existir. Pues bien: en ese antes estaba lo real. O para ser más exactos: en ese antes estaba *ya* lo real.

Ahora bien, la conciencia, desde que existe, porque existe, trata de colonizar ese antes en que el tiempo no existía. Y vive Dios que lo hace: el tiempo se proyecta hacia atrás, por obra de la física y, especialmente, de la astrofísica.

Evidentemente, la paradoja no queda con ello suprimida, sino, tan sólo, proyectada hacia el pasado. Naciendo así esa bella mitología que es la del *Big Bang*. El momento inicial del universo astrofísico.

Pero la paradoja no puede cesar nunca, porque está inscrita en el apriori temporal mismo: antes del *Big Bang*, entonces ¿qué? Pues bien, digámoslo de nuevo: lo real.

Pero en todo caso porque, desde luego, la conciencia comenzó a existir en un momento dado, hubo un principio absoluto, independientemente de que antes estuviera ya lo real.

LO REAL, LA REALIDAD, CONSTRUCCIÓN

Desde luego, la noción de lo real se nos resiste, no podría ser de otra manera: pues lo real es precisamente la resistencia del mundo a ser entendido. Sencillamente porque el mundo no ha sido hecho para ser pensado. Y por eso —he aquí una tercera definición— lo real es lo que se deduce de este mismo hecho: de que el mundo no está hecho para nosotros —es decir, entre otras cosas, para que nosotros lo pensemos.

Aceptar esa resistencia es precisamente aprender a usar la noción de lo real. Negarla, y negar con ella la noción misma de lo real, no es después de todo otra cosa que un gesto narcisista que hoy ya sólo pervive donde pervive el positivismo: en las ciencias humanas. Porque las otras, las *duras*, hace ya casi un siglo que renunciaron al positivismo y a su reconciliado mundo de la determinación absoluta: el principio de Indeterminación, la crítica de la causalidad y su sustitución por algo tan inquietante como la mera probabilidad, las nociones de entropía, caos, antimateria y agujero negro, delimitan el lugar de lo real con una decisión que debería abochornar a unas ciencias humanas todavía aferradas a la apacible inercia de los usos positivistas.

DELIRIO DE LA MODERNIDAD

Ahora bien, es evidente que ese gesto narcisista constituye la cristalización de cierto delirio de la modernidad: el delirio de un mundo totalmente inteligible, es decir, totalmente dominable, absolutamente racionalizado. El delirio, en suma, de una realidad vuelta de espaldas a lo real, al modo de esos gestos del narcisismo infantil por los que el niño, sin más, niega lo que le desagrada.

Se trata, por lo demás, del delirio narcisista de la conciencia: delirarse en el centro de un mundo configurado para ella. Conviene anotar que es éste un delirio esencialmente nuevo: sólo ha podido cristalizar una vez que, en los textos de Occidente, ha desaparecido el lugar de lo sagrado. Pues una sociedad que concibe lo sagrado es una sociedad que asigna un lugar a lo incomprensible, a lo real.

Sólo el poder imaginario del delirio impide ver lo evidente: que hace-

mos lo que podemos para entender el mundo, pero que el mundo no está hecho para eso.

He aquí la principal virtud de la noción de lo real: que sólo a partir de ella, y por oposición a ella, la noción de realidad, es decir, de realidad humana, alcanza su justo valor. Pues la realidad es, precisamente, el resultado dinámico del costoso trabajo humano de construcción del mundo con esa herramienta de las herramientas que es el lenguaje.

Y es precisamente de ese proceso de construcción, de creación de la realidad por el lenguaje de lo que nos habla, con asombrosa precisión, el *Génesis*.

DIOS: ACTO DE DECIR-CREAR

Y bien:

> «Al principio Creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.»

¿Qué hay al principio? El *Génesis* lo dice así: «Al principio Creó Dios los cielos y la tierra».

Obsérvese que no se dice que al principio estuviera alguien llamado Dios y que, necesariamente luego, ese alguien se pusiera a crear cosas. No: lo que se dice es que el principio fue un acto de creación. De manera que parece más sensato pensar que Dios es el nombre mismo de ese acto.

Pues, ¿cómo crea Dios? A eso nos contesta el segundo párrafo del *Génesis*:

> «Dijo Dios: "Haya luz"; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz y la separó de las tinieblas; y a la luz llamó día, y a las tinieblas noche, y hubo tarde y mañana, día primero.»

Dios crea, por tanto, *diciendo*: sólo porque Dios dijo «Haya luz» hubo, hay luz.

O bien, y no es ésta más que una manera más precisa de decirlo: ese

acto de decir es localizado, nombrado en el texto bíblico con ese operador textual que es la palabra *Dios*.

ENUNCIACIÓN: VERBO

De manera que, tomado al pie de la letra, el *Génesis* nos presenta la creación del mundo como un acto lingüístico, en su más pura expresión performativa (esa en la que, como Austin[6] dijera, se hacen cosas con las palabras).

Así pues, el acto definitorio de Dios, en tanto creador de todo, *pantocrator*, es, muy exactamente, un acto de enunciación. Un acto de enunciación que crea el mundo enunciado. De manera que sólo hay mundo —enunciado— porque hay enunciación.

Es éste por cierto un tema que será retomado y reformulado con absoluta exactitud en el *Prólogo* del *Evangelio* de San Juan[7]:

> «Al principio era el Verbo, y el Verbo estaba en Dios, y el Verbo era Dios.
> Él estaba al principio en Dios.
> Todas las cosas fueron hechas por Él,
> y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho.»

Lo que debería ser escuchado al pie de la letra: «todas las cosas fueron hechas por Él, y sin Él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho: el Verbo era Dios».

Es decir, Él, Dios, era el Verbo.

VERBO: PALABRA-ENUNCIACIÓN

El Verbo, es decir, la palabra. Pero la palabra nombrada en su dimensión más activa: en esa dimensión de la acción —diríamos también de la

6. John L. AUSTIN: *Ensayos filosóficos*, Alianza, Madrid, 1989.
7. *Sagrada Biblia*, op. cit.

praxis— que es la del verbo. Y bien: la acción por antonomasia del lenguaje es el decir y, en el decir, el nombrar, como ese movimiento fundador por el que el lenguaje recubre lo real configurando el mundo.

El Verbo es pues la palabra en su movimiento mismo de decir, de nombrar; en el movimiento, pues, de enunciación.

De manera que El Dios del *Génesis* es identificado como la palabra-enunciación, es decir, como la palabra que crea el mundo diciéndolo, nombrándolo, enunciándolo.

El *Principio* presupone pues el Verbo, pero no tanto temporal como lógicamente: sólo porque hay verbo hay principio. De manera que el principio es, necesariamente, el nacimiento del Verbo. Pues el principio nace con el primer acto de enunciación, con la primera palabra enunciada.

En tal contexto debemos leer el primer enunciado del *Génesis*: «Al principio Creó Dios los cielos y la tierra».

LA PALABRA NACE DIFERENCIÁNDOSE DE LO REAL

La palabra, en tanto nace, nace diferenciándose de lo real: es decir, nace afirmándose en su ser específico, en su diferencia con respecto a lo otro, a lo real.

O en otros términos: nace —el acto de enunciación— confrontándose a lo Real, como lo Otro.

Eso es, entonces, el Dios del *Génesis*: la palabra originaria, que por eso sólo se nombra a sí misma, diferenciándose de lo Otro: diferenciándose de eso otro que en el *Génesis* es designado como «los cielos y la tierra».

LO CONFUSO: EL CAOS, LAS TINIEBLAS Y EL ABISMO

Conviene que nos demos cuenta de cómo era eso:

> «La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas.»

Eso, lo real, es lo confuso, es decir, aquello donde todo se confunde, aquello, por tanto, donde nada se distingue. Lo que puede, también, ser dicho así: lo confuso es, sencillamente, lo no cognoscible, pues conocer es dejar de confundir, poder diferenciar, discriminar y —pero sólo entonces— relacionar.

O dicho todavía de otra manera: lo real es el caos, el ámbito donde todo se da y sin embargo nada es consistente, pues nada garantiza la constancia, la presencia necesaria.

Es notable, por tanto, la caracterización que el *Génesis* traza de lo real: lo confuso, el caos, las tinieblas que «cubrían la haz del abismo».

LA PRIMERA PALABRA: GRITO CONSCIENTE DE SÍ

Frente a eso, frente a esas «tinieblas» que «cubrían la haz del abismo», se hiergue, se enuncia la primera palabra.

¿Acaso es posible concebir esa primera palabra de otra manera que como un deíctico radical que designa, casi en forma de grito, esas *tinieblas del abismo de lo real* que la rodean? —Pero, por primera vez, se trata de un grito consciente de sí, al modo de una interrogación radical del ser confrontado a lo real.

MARX

Karl Marx[8] decía que era necesario invertir, poner sobre sus pies la dialéctica hegeliana. Y bien, si ésta concebía la materia como un momento del espíritu, la inversión radical de ese primer enunciado hegeliano exige concebir al espíritu como un momento de la materia, es decir, de lo real.

Lo que podría ser formulado así: en un momento dado surgió en el cosmos, por no se sabe qué golpe de azar, cierto espacio de conciencia. Pero desde el momento mismo en que surgió, surgió como algo dotado de cierta, desde luego frágil, autonomía.

Y ese momento, por dialéctico, abrió un movimiento; precisamente:

8. Karl MARX, *El capital*, Siglo XXI, Madrid, 1975.

el de la palabra en su dimensión creadora de conciencia y, en esa misma medida, de realidad.

PRIMERA PALABRA, PRIMER ACTO DE CONCIENCIA DIFERENCIADO

La primera palabra supone por tanto, necesariamente, el primer acto de conciencia diferenciado, consciente de sí: consciencia de una palabra que, por ser tal, es decir, por ser consciente de sí, se sabe diferente de aquello frente a lo que nace y con respecto a lo cual enuncia su interrogación radical.

Queda así trazado el primer significante o, más exactamente, la primera barra significante y, con ella, la primera articulación: la que separa a la primera palabra de lo real a lo que se confronta.

LA PALABRA CREA EL MUNDO: SEPARA, NOMBRA

Y en el proceso que a partir de ello se desencadena, la palabra, literalmente, crea el mundo, la realidad humana, separando —es decir: introduciendo la barra significante en lo real— y nombrando:

> «Dijo luego Dios: "Haya firmamento en medio de las aguas, que separe unas de otras"; y así fue. E hizo Dios el firmamento, separando aguas de aguas, las que estaban debajo del firmamento de las que estaban sobre el firmamento. Y vio Dios ser bueno. Llamó Dios al firmamento cielo, y hubo tarde y mañana, segundo día.»

Dios nombra y separa, separa y nombra. Separa para que haya cosas y les pone nombre, o bien —es después de todo lo mismo— pone nombre para que haya cosas separadas.

Es imprescindible, para comprender el génesis del mundo, de la realidad humana, prestar atención a lo que en ella introduce la palabra desde el momento mismo en que, naciendo en —de— lo real, se diferencia de ello: el significante.

SIGNIFICANTE: SOBRENATURAL, META-FÍSICO

Y por cierto que al significante, por ese su ser inmaterial que le reconociera Saussure, le corresponde bien uno de los que se consideran los atributos de Dios: el ser *sobrenatural*. Y, en esa misma medida, *trascendente*. Pues con su aparición creadora nace, diferenciándose del magma de lo real, ese espacio que es el de la realidad humana. El significante es por eso sobrenatural y, dando a la palabra su sentido primero, literal, *metafísico*. Y es que del significante, tal y como Saussure lo describe minuciosamente, debemos deducir que, por ser inmaterial, pura diferencialidad sin sustancia material, es, propia, literalmente meta-físico. Es decir: constituye una dimensión otra que la de lo físico. Precisamente: la dimensión del lenguaje.

Pues bien, es así como el significante, una vez introducido en lo real, opera: «separando aguas de aguas», «la luz de las tinieblas». Separando y, a la vez, necesariamente, nombrando —«Llamó Dios al firmamento cielo».

Y por eso, porque el significante fue trazado sobre lo real, porque la palabra comenzó la labor de crear el mundo nombrándolo, enunciándolo, por eso y sólo por eso «hubo tarde y mañana, segundo día». Y todos los otros días que, a éste, siguieron.

Y porque el significante actúa separando, porque los nombres se multiplican, nace una realidad ordenada, reconocible, donde *las aguas* se oponen a *lo seco* y donde todo ser queda bien clasificado *según su especie*.

ACTUALIDAD DEL *GÉNESIS* HEBRAICO

Conviene, por tanto, atender a la actualidad del Génesis hebraico: en él se halla ya cristalizada la conciencia de ese poder racional de la palabra que se manifiesta tanto en la insistencia en el *ordenamiento por especies*, repetida a lo largo de todo el proceso de creación de las plantas y los animales, como en el rigor de su secuencia lógica —de lo más simple a lo más complejo— y narrativa —«seis días» sucesivos.

CONCIENCIA DE SÍ: EL HOMBRE —*DÍJOSE*

Ahora bien: la creación de la conciencia del mundo no puede dejar de ser, simultáneamente, la creación de la conciencia de sí. Por eso el sexto día, nace el hombre.

Y por cierto que el texto bíblico anota de dos maneras ese movimiento reflexivo que es el de la emergente conciencia de sí. En primer lugar, por el dato notable de que si para la creación de todo lo que no es el hombre, el enunciado que describe la acción del verbo divino es el de «dijo Dios...», cuando de la creación del hombre se trata se hace bien patente la inflexión reflexiva: «Díjose entonces Dios...».

A IMAGEN Y SEMEJANZA

Pero ese movimiento reflexivo de la conciencia de sí se anota aún con mayor intensidad en lo que, entonces, «díjose Dios»:

> «Díjose entonces Dios: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza".»

No se trata, evidentemente, de que la imagen del cuerpo del hombre, su configuración física, esté modelada sobre la imagen de Dios, por la sencilla razón de que, como todo el mundo sabe, no existe tal cosa. Pues el Dios hebraico, conviene recordarlo ahora, carece de rostro: es, propiamente, invisible.

De nuevo nos sorprende, por tanto, la novedad, la actualidad del *Génesis*: en él puede leerse con toda precisión el hecho de que lo que hace al hombre hombre, más allá de su configuración corporal, es decir, animal, lo que lo diferencia de cualquier otra cosa, objeto o especie, es algo que está fuera del orden de las imágenes, ya que se trata de la palabra, de la dimensión misma del lenguaje.

Pues el hombre nace a imagen y semejanza de un Dios que carece de imagen, es decir, de un Dios que no es otra cosa que la palabra misma en el movimiento de su enunciación.

REFLEXIÓN DE LA LUZ DE LA PALABRA

Pero no por ello debe ser considerada como gratuita la apelación a la temática de la «imagen» y la «semejanza». Pues si en ella late sin duda la metáfora del espejo —en los espejos se construyen imágenes semejantes a las de aquello que ante ellos se encuentra colocado—, dado que no es posible postular isomorfismo visual alguno entre el hombre y el Dios hebraico, resulta obligado atender a ese mecanismo esencial que caracteriza a la construcción de la imagen especular. Es decir: el proceso de reflexión de la luz. —Y recuérdese que en toda la *Biblia*, pero especialmente en el *Evangelio* de San Juan, la luz es siempre la de la palabra.

Así escuchada, la metáfora especular resulta en extremo precisa: el hombre, es decir, la conciencia humana, nace como espacio de *reflexión* de la palabra. Es decir: como conciencia de sí de la palabra que construye la realidad humana. De manera que, a decir del *Génesis*, el hombre nace como efecto de la reflexión de la palabra en el acto mismo de la enunciación. Es decir, como sujeto de la enunciación.

LA TAREA

La mejor prueba de ello se encuentra en lo que hizo Dios el lunes siguiente a ese domingo en que descansó: como se sabe, creó el jardín del Edén y puso

> «en el medio del jardín el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal».

Y tras hacerle al hombre la advertencia de que de éste no comiera, porque entonces moriría

> «Yahvé Dios trajo ante el hombre todos y cuantos animales del campo y cuantas aves del cielo formó de la tierra, para que viese cómo les llamaría, y fuese el nombre de todos los vivientes el que él les diere. Y dio el hombre nombre a todos los ganados, y a todas las aves del cielo...».

Párrafo éste que concreta el sentido de aquel otro, anterior a la creación del Paraíso, que hablaba del sexto día en el que dijo Dios aquello de

> «Procread y multiplicaos, y henchid la tierra; sometedla y dominar sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo y sobre los ganados y sobre todo cuanto vive y se mueve sobre la tierra».

Tal fue la tarea que el hombre recibió: este «dominar» del que aquí se habla encuentra su más plena dimensión en el «nombrar», es decir, en el acto de mantener viva la presencia de la palabra en el mundo. —Lo que es en sí mismo un buen motivo de que, en español, se parezcan tanto las palabras *hombre* y *nombre*. Someter y dominar la tierra es participar de su creación prolongándola, perpetuándola como Dios ha enseñado, es decir, a golpe de palabra.

Para que el mundo, la realidad humana se sostenga y crezca, debe ser reenunciada, enunciada de nuevo cada vez, en cada nueva generación.

EMERGENCIA DE LA CONCIENCIA: DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Estamos hablando de la emergencia de la conciencia, es decir, de la dimensión del ser que se sabe confrontado a aquello mismo de lo que se diferencia —de lo real. Pues bien, a esa dimensión que así nace, por obra de la palabra, desencadenada por el acto mismo de la enunciación, corresponde bien el nombre de *dimensión simbólica* —una dimensión del Lenguaje, en todo caso, diferente a su dimensión semiótica, tal y como la concebimos desde Saussure[9].

9. Lo que diferencia a las palabras de los signos. Y por cierto que no me refiero a la diferencia que va de la lingüística a la semiótica, de acuerdo con la cual las palabras serían un tipo de signos —los lingüísticos— entre muchos otros posibles. Para evitar esa posible confusión, reformularé así la cuestión: lo que quiero es llamarles la atención sobre lo que diferencia a la palabra del signo lingüístico.

TEORÍA GENERAL DEL LENGUAJE

Pues Saussure dejó muy claro que la lingüística no era la teoría general del lenguaje, sino la teoría de lo que en él había de social, sistémico, convencional: «la lengua».

Y por eso la semiología, la semiótica que él mismo esbozó no debía ser entendida como la teoría general del lenguaje, sino tan sólo como la teoría general de lo que en los lenguajes hay configurado sobre el modelo de la lengua, es decir, los sistemas de signos[10].

TEORÍA DEL HABLA: DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Resta, por tanto, para que una Teoría General del Lenguaje sea realmente posible, una teoría del habla.

Si ésta no ha terminado de nacer, ello ha sido debido tan sólo a una confusión en la lectura de Saussure, que ha conducido a pensar que el habla no sería después de todo otra cosa que la realización —la actuación, la puesta en práctica— de la lengua. De manera que de la comprensión del sistema de la lengua se deduciría totalmente la comprensión del habla.

Pues si eso es así, si el habla es la actuación de la lengua, lo es tan sólo desde el punto de vista de la lengua que es muy precisamente, como Saussure estableció, el punto de vista sistémico, estructural, sincrónico es decir, después de todo: el propiamente semiótico.

Creemos llegado el momento de afirmar que, sin embargo, una Teoría General del Lenguaje no puede ignorar el punto de vista diacrónico, que es propiamente —también fue Saussure quien lo dijo— el del habla.

O en otros términos: la dimensión del habla aguarda a ser reivindicada. Pues esa dimensión, necesariamente diacrónica, se nos descubre ahora como la dimensión simbólica. Y también, por ello mismo, como la dimensión de la enunciación.

10. Jesús González Requena: «El texto: tres registros y una dimensión», en *Trama&Fondo*, n.º 1. Madrid, 1996

LA DIMENSIÓN DEL HABLA: ENUNCIACIÓN

El límite, la paradoja de la problemática de la enunciación que Emil Benveniste[11] introdujo en la lingüística moderna estriba en que fue formulada desde el interior de la semiótica y, por tanto, en términos sincrónicos.

Fue sin duda ésta una paradoja inevitable, pues resultaba de la introducción en la reflexión semiótica la cuestión de la subjetividad, cuando, como el propio Saussure había advertido, esa era una cuestión que pertenecía al ámbito del habla, pero en ningún caso al de la lengua —es decir, al de la semiótica[12].

LA ENUNCIACIÓN Y EL LÍMITE DE LA ESTRUCTURA

El punto de ignición de esta paradoja, la de la teoría semiótica de la enunciación, estriba en tratar de pensar como estructura sincrónica algo, el acto mismo de enunciación, que constituye, en sí mismo, una dimensión diacrónica y, por ello mismo, procesal y energética.

Tal es la paradoja: hablamos de estructura de la enunciación cuando lo que en el acto de enunciación se manifiesta es precisamente lo que, en el lenguaje, escapa a toda estructura —nos referimos al único acto de enunciación real que existe: el de cada cuerpo que, en un momento real del espacio y del tiempo, en un momento, por tanto, absolutamente singular, sin duda atravesado por el lenguaje (pero deberíamos añadir: contradictoriamente atravesado por él) genera una acto de enunciación y, al hacerlo, articula una palabra.

11. Emile Benveniste: *Problemas de lingüística general* (II vols.), Siglo XXI, México, 1971.

12. Se trata, por lo demás, de una paradoja muy próxima a la que presidió el Congreso en el que este trabajo fue expuesto: pues es sin duda notable que la semiótica, una disciplina que nació de la postulación de una inteligibilidad sincrónica, estructural, y que por ello recusó como improductiva la pregunta por los orígenes, se haya visto abocada a dedicar un congreso a *Los relatos de los orígenes*.

DIMENSIÓN SEMIÓTICA / DIMENSIÓN SIMBÓLICA

Pues bien, si la dimensión semiótica es la dimensión sincrónica, sistémica y objetivada del lenguaje, conformada por el sistema estructurado de signos independiente de la voluntad y de la subjetividad de los hablantes, la dimensión simbólica es, en cambio, la dimensión del habla, a la vez subjetiva y diacrónica. Es decir: es la dimensión misma de la palabra.

Y es que una palabra no es un signo: pues el signo es una entidad objetiva —obtiene su objetividad de la sanción intersubjetiva que le concede el formar parte de un código—, independiente del hablante, un hecho de significación convencional, dotado de *significado* objetivado.

La palabra, en cambio, es signo enunciado, pronunciado, proferido en un instante singular, real, del espacio y el tiempo por un cuerpo, por un sujeto no menos singular y real. Y por eso la dimensión de la palabra, la dimensión simbólica, es aquella en la que debe plantearse la cuestión del *sentido* —que, a diferencia del objetivado y codificado significado del signo, se halla enfocado a la experiencia, siempre singular, de un sujeto que afronta lo real.

SENTIDO

Pues sólo hay *sentido* cuando los signos del lenguaje se encarnan en el acto de habla, en un cuerpo real, es decir, en el cuerpo real de un sujeto: sólo entonces algo puede *ser sentido* y, por eso, *tener sentido*.

Quisiéramos llamar la atención del lector sobre la trascendencia teórica de esta diferencia. Pues el redimensionamiento de lo que se juega en el habla —en la dimensión simbólica del lenguaje— obliga a reintroducir una cuestión capital de la que tanto la semiótica como su homóloga anglosajona, la filosofía analítica del lenguaje, se habían desprendido: la cuestión de la *verdad*.

Pues si en el orden lógico, sintáctico, sistémico del lenguaje sólo tiene sentido hablar de congruencia, de coherencia —la verdad reducida a tautología de Wittgenstein—, si en el orden de la realidad concebida tan sólo en su dimensión objetiva, empírica, sólo es dado hablar de objetividad, la cuestión de la verdad se nos descubre ahora como una cuestión que sólo

encuentra su sentido en el ámbito del habla. Es decir: en el acto de enunciación: en el campo de la palabra.

Y, allí, lo encuentra, aunque de ello, demasiadas veces, los profesionales de la teoría no quieran saber nada.

Allí: en ese campo en el que cada uno de nosotros, sujetos, en el momento de hablar, sabemos que nos jugamos el acertar y decir la verdad —y entonces sabemos que decimos algo que merece la pena— o fallar. Y entonces mentir.

Lo que quisiéramos mostrar en el cierre de este texto es que, porque existe la verdad —en ese campo que es el suyo: en el de los efectos simbólicos de la palabra, en los actos de habla—, mentir supone siempre, inevitablemente, destruir un trozo del mundo.

DIMENSIÓN NARRATIVA DEL LENGUAJE

La dimensión del habla, la dimensión simbólica, es la dimensión diacrónica, es decir, la dimensión genética, genésica, del lenguaje.

Es decir, todavía: su dimensión narrativa.

Pero aquí, una vez más, una inversión de acento se hace imprescindible: si la semiótica narrativa lleva un par de décadas en punto muerto es precisamente a causa de sus indiscutibles avances: pues ha sabido hacer ver todo lo que en ella hay de estructura sincrónica, pero ha permanecido, en esa misma medida, incapaz de prestar atención a su dimensión diacrónica.

Y ha olvidado, así, algo esencial: que el relato, desde el momento en que nace —y ese momento no es otro que aquel en el que la conciencia del mundo se convierte en conciencia de sí, es decir, en sujeto— forja el tiempo en lo real.

El *Génesis* se nos descubre, así, como la crónica de la acción de la palabra que, por ser verbo, es esencialmente narrativa: forjadora en lo real, en un siempre duro, incesante combate.

LOS DOS ÁRBOLES

No podía ser de otra manera, pues los dos árboles que Dios puso «en el medio del jardín del Edén», «el árbol de la vida y el árbol de la sabiduría del bien y del mal», designan lo real.

«El árbol de la vida», en su incesante metamorfosis sin sentido —quien lo dude que vea alguno de los admirables y desazonantes documentales que emite la 2 en las sobremesas— y «el árbol de la sabiduría», del saber de ese punto donde el bien y el mal se confunden en el fondo de lo real.

LA MANZANA

Por eso fue necesario dotarle al hombre de una compañera. Multitud de representaciones icónicas nos muestran así la conciencia escindida ante las dos figuras de lo humano, el hombre y la mujer, Adán y Eva, cada uno a uno y otro lado de ese árbol de la vida que es el árbol cuyo sabor —el de su manzana, esa misma que la mujer tiende hacia la boca del hombre— es el sabor de la confusión de lo real.

SUPERVIVENCIA DE LA PALABRA

La supervivencia de la palabra: esa es la cuestión que el *Génesis* plantea finalmente a modo de un relato que se desplegará a lo largo de la *Biblia* entera: el de la repetición del pacto entre Dios y los hombres —es decir, el pacto de los hombres en Dios, en su (la) palabra— cada vez que la entropía de lo real amenaza con disolverlo todo.

Y es también, por eso, la cadena narrativa forjada por los que, en cada generación, repiten, es decir, enuncian la palabra ya enunciada y, así, la reencarnan. La cadena, en suma, de los que repiten el nombre de Dios. La de los que repiten la alianza simbólica con/en la palabra.

PALABRAS QUE SE AHUECAN EN SIGNOS

Pues las palabras, si no son reenunciadas, si no se reencarnan, si no se resubjetivizan, se ahuecan, se vuelven signos tan objetivos —codificados— como vacíos.

Pensémoslo a través de un ejemplo bien próximo: el del ahuecamien-

to de la palabra *democracia* en este nuestro país de países, España, que a su vez se quiere país de ese país más grande que podría llegar a ser Europa: a pesar de que tan sólo hace veinte años era vivida como una palabra densa, cargada de deseo, sentida verdadera —es decir, *justa*, *necesaria*, hasta el punto de que valía la pena la pena que causaba enunciarla—, hoy, tan poco tiempo después, es vivida por muchos no más que como un signo que no tiene otro significado que el que le concede cierta retórica del juego del poder.

UNA CUESTIÓN FUNDAMENTAL

Quizás la cuestión fundamental sea ésta: que sólo hay relato cuando se paga el precio de decir, de enunciar las palabras verdaderas.

¿Cuáles son las palabras verdaderas? —precisamente esas que mantienen vivo un relato que merezca la pena.

Y puede que en eso estribe lo más esencialmente humano: en la obcecación de los hombres en sostener su palabra frente a lo real.

Porque si esas palabras no se reencarnan, la realidad, nuestra realidad humana pierde sus más fuertes puntos de anclaje para quedar ya tan sólo tejida por los frágiles hilos de los signos. Y expuesta entonces, por carecer de toda densidad simbólica, a estallar en mil pedazos.

¿Acaso no es la de la *Biblia* la historia de sus profetas? Pues bien, esto son los profetas: los que repiten la palabra Dios y acto seguido, la introducen en lo real. Dicen: esto deberá realizarse.

Y así, a veces, desde luego no siempre, eso, finalmente, sucede. Es, en cierto modo, una cuestión de obcecación. —Es decir: es una cuestión de obcecación el que podamos tener un mundo, una realidad que pueda merecer la pena.

Vida en sombras: el eclipse del sujeto

BASILIO CASANOVA

CIRCULARIDAD

Digámoslo inmediatamente: estamos ante un texto que acaba casi como empieza, sólo que con una leve pero significativa diferencia: que al final, en la última secuencia del film —aquella que reproduce la primera en la que una pareja posa ante una cámara fotográfica— comparece la figura de un director como autor —artífice— de la representación, que se nos muestra así desdoblada, representación de la representación, representación, pues, en segundo grado. Por eso, entre otras muchas cosas, la circularidad. Por ésta quisiera que entendiéramos aquí pérdida o imposibilidad de sentido, de dirección —direccionalidad—, pero también de sentimiento, de capacidad de sentir emocionalmente. Polisemia de la palabra sentido que en un film como *Vida en sombras* se manifestará en negativo: porque el sentido no es posible comparecerá su reverso, la circularidad, como ausencia del mismo, es decir, como la otra cara, como el eclipse, entonces, de la narratividad.

Quiebra del relato: de eso es ejemplo *Vida en sombras*. Pero relato como —y esto es así desde, por ejemplo, *La Odisea*— lugar de desplazamiento, de recorrido simbólico, trayecto y evolución. Espacio donde, además, el tiempo existe en tanto es configurado, vale decir escrito como tal. De eso, pero en negativo, es decir, como imposibilidad, es ejemplo el film de Llobet-Gracia.

Movimiento ausente, es decir, repetitivo, mecánico; diríamos, hablando cinematográficamente, que no otro que el producido por la imagen en movimiento; que el descrito, entonces, por el «zootropo», un aparato

precinematográfico —clave en la economía textual de *Vida en sombras*— al que Noël Burch llegó a calificar de «frankensteiniano» para oponer su movimiento al movimiento orgánico —sentido— de la vida.

Movimiento, entonces, compulsivo; compulsión de repetición; es decir, imposible desembrague del relato. Pues aunque un relato es lo que se anuncia, la historia de una relación —también de una sexual—, truncada ésta, rota definitivamente, su movimiento no habrá de ser narrativo, sino mecánico, repetitivo, común por tanto al de muchos textos de la vanguardia postclásica. Y es que el latido, bien que precario, de «lo mecánico» se puede rastrear ya en pleno Romanticismo cuando Schiller[1], Schelling[2] o Richter[3] hablaban de la nueva vida del hombre, mecánica, decían, y artificial. De ahí el enorme empeño romántico en afirmar «lo orgánico». Pero ésta no era sino la otra cara —la más aparente— de la modernidad.

Pues bien, de lo mecánico, es decir, de cierto mecanismo cinematográfico funcionando fuera, al margen del sistema de representación simbólica al que será sometido en el llamado cine clásico, me propongo hablar ahora. Para ello, nada mejor que recurrir a ese sorprendente film español que es *Vida en sombras* (1948) de Llobet-Gracia; film que sólo desde fechas recientes conoce la atención que sin duda siempre mereció.

Vida en sombras, film postclásico

Así, en la secuencia de *Vida en sombras* que tomaré como ejemplo, encontramos al protagonista del film, Carlos Durán, ante una pantalla cinematográfica (F.1), ante el blanco de la misma, aguardando las imágenes de la película que rodara con Ana, su mujer, muerta cuando la Guerra Civil. El rostro de Carlos parece así enfrentado a esa blancura —a ese vacío—, es decir a esa ausencia de toda imagen antropomórfica (gestalt) como de todo signo. Hasta que, una vez comenzada la proyección, las figuras de Carlos y Ana emergen en la pantalla. Decir que la película doméstica parece una réplica de otra película de las mismas características que Carlos contemplara momentos antes en el cine, adonde había

1. Friedrich Schiller: *Sobre la educación estética del hombre*, Carta VI, en *Escritos sobre estética*, tecnos, Madrid, pág. 114.
2. Friedrich Schelling: *La relación del arte con la naturaleza*, Sarpe, Madrid, 1985, págs. 59 y 65.
3. Jean Paul Richter: *Introducción a la estética*, ed. Verbum, Madrid, 1991, págs. 39 y 64.

ido a ver *Rebeca*, el film de Hitchcock. En ésta, recordemos, Max de Winter y su actual esposa contemplaban también una película rodada en plena luna de miel hasta que, interrumpida la proyección por la rotura de la cinta, Max acababa confesando: «la monté mal, como siempre».

Pues bien, en una topología similar —con un proyector y una pantalla—, Carlos ve ahora la película rodada en vida de su esposa y ve cómo, arrodillado ante ésta, intentaba representar la siguiente escena de amor:

> Carlos.—Amor mío, ¿cuándo te vas a compadecer de mí?
> Ana.—Nunca. [Ana se aleja.]
> Carlos.—¡Vida mía! ¡vida mía! ¡no me abandones!

Momento éste en el que Ana se sale de cuadro y en el que Carlos se ve obligado a interrumpir la escena con estas palabras: «¡Oye! ¡Oye!, abandóname, pero no te salgas de cuadro».

¿Qué ocurre, entonces, si Ana se sale de cuadro? La respuesta más bien está en la necesidad de que no sea así, de que deba permanecer toda ella (en) imagen. Dicho de otro modo: total, imaginariamente, en su condición de objeto absoluto del deseo, imaginario, por tanto; en un espacio donde el off no existe. Es decir, donde no existe por tanto Ana, ya que ésta es sólo una imagen no sujeta a encuadre, y no un sujeto simbólico, sujeto de palabra. Podría afirmarse, entonces, que aquí, en esta demanda que Carlos dirige a su esposa, no opera la ley del encuadre, del corte y de la segmentación, «como la primera operación en lo simbólico que hace posible el discurso fílmico»[4]. Falta, pues, aquí esa operación simbólica esencial que consiste en poder articular la presencia y la ausencia (el fort-da); articulación del todo imposible en el campo de lo imaginario.

Pero es que Ana ya había salido de cuadro. Es decir, cuando Carlos, llevado por su pasión cinematográfica, la abandonó —abandonó a la que era su esposa—, ésta fue víctima de los disparos de una ametralladora. Asistíamos entonces a la muerte de Ana, es decir del objeto de deseo, pero asistíamos también a algo más: a la muerte del deseo —de su construcción— ejemplificada en la imposibilidad del texto para articular un espacio off vivido, en este caso, como necesariamente mortal.

4. Jesús González Requena: «Vida en sombras», en *Revista de Occidente* n.º 53, octubre de 1985, pág. 90.

La muerte de Ana: un fuera de campo imposible

Conviene entonces recordar la secuencia que precede a la muerte de Ana: Carlos llama por teléfono a casa desde el despacho del productor de sus «películas», y espera oír la voz de su mujer, pero oye —oímos— sin embargo los disparos que habrán de segar su vida. La de ella, que está en off, fuera, entonces, del campo visual —nuestro y de Carlos—. Ese espacio otro que ella ocupa ahora revelará ser, entonces, espacio de muerte. Porque: Ana fuera de campo (off) = Ana muerta.

Y bien, la secuencia que sigue no hace más que confirmarlo: Carlos abre la puerta de su casa; la cámara lo abandona cuando está en el umbral y panoramiza de derecha a izquierda sobre el teléfono, el reloj de péndulo, el dormitorio, para acabar en la cómoda donde reposa una estatuilla de la Virgen de Montserrat de la que vemos desprenderse la cabeza. Carlos será descubierto por la cámara en picado junto al cadáver de su mujer que yace junto a la cómoda (F. 2)

La amenaza, pues, se ha consumado. Y lo hecho a través de un hiato desgarrador. No hay sutura, entonces, para el corte abierto por el espacio off; no existe el fuera de campo como tal. La salida de cuadro de Ana ha sido definitiva. La muerte irrumpe finalmente como muerte propia en el momento más inesperado, es decir, cuando Carlos se dedicaba a filmarla —objetivamente— en la calle. Es decir, cuando Carlos registraba con su cámara los cuerpos abatidos por las balas. Pero en quien ahora han hecho blanco los disparos es en la persona de su mujer y de su hijo (Ana estaba embarazada). Se «han vuelto», entonces, contra ellos, en lo que constituye el giro último del deseo, que se ha dirigido, sin articular —es decir, pulsionalmente—, hacia su objeto para destruirlo.

Pocas veces, pues, se habrá visto en cine tal dramatismo en la articulación de un —imposible— espacio fuera de campo para el deseo. Imposibilidad marcada por estar el Yo visual atrapado por el fantasma especular que lo constituyó. Un Yo que necesita, en ausencia de una sujeción simbólica, de esa presencia fantasmática de la que se alimenta y con la que poder tapar la angustia de la fragmentación.

Campo/contracampo vs. círculo

Y es que debe quedar claro que la fragmentación sistemática que sin duda lleva a cabo el sistema de representación clásico, está basada en la diferencia y no en la continuidad. No se trata, pues, de la fragmentación psicótica, que es siempre disgregación, crisis, descomposición; fragmentar es, en el universo narrativo, diferenciar, separar, oponer. En definitiva, salir del espejo. He ahí el porqué de una de las reglas de oro, según González Requena, del cine clásico:

> «la reversibilidad absoluta del par campo/contracampo; o en otros términos: la prohibición del contracampo heterogéneo».[5]

Ese al que no sólo parece mirar Ana en la secuencia con la que abríamos este artículo (F. 3), sino más aún Carlos en la que sigue a aquélla. Es decir, cuando tomando una cámara en sus manos —y antes de llevarnos en panorámica subjetiva hasta el retrato de su esposa colocado junto al espejo—, mire a la cámara, es decir se salte la prohibición —el «no trespassing»— de mirar a contracampo heterogéneo (F. 4), violando así la regla clásica que confinaba a los personajes —igualmente clásicos— en un universo homogéneo, narrativo. Reflexión, juego de espejos que abole todo lugar para el sujeto, todo lugar sagrado, como demuestra el hecho de que nada quede ya de aquel «altar» en el que otrora reposara la estatuilla de la Virgen de Montserrat, descabezada por los mismos disparos que mataron a Ana (F. 2).

Y que el círculo se ha cerrado, es decir, que se trata, en esta secuencia tan parecida a la de la muerte de Ana, de borrar toda huella, todo rastro de una experiencia sin duda traumática, pero real, ahora definitivamente negada, recusada, lo demuestra el hecho de que si en aquella secuencia la cámara ocupaba una posición tercera, distinta a la del protagonista, cuyo punto de vista no compartíamos, todo lo contrario ocurrirá en esta segunda ocasión en la que sí compartimos el punto de vista de Carlos Durán: vemos lo que él ve, que es además lo mismo que ve la

5. Jesús González Requena: «Del lado de la fotografía: una historia del cine en los márgenes del sistema de representación clásico», en *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68*, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1988, pág. 23.

cámara. La quiebra, entonces, de esa posición tercera favorece la identificación, de la misma manera que en esa operación es borrada toda inscripción de lo real eclipsado, en este caso, por la imagen especular, imaginaria, delirante de Ana sonriendo. Es decir: operación ésta, ejemplar de una enunciación en primera persona, característica del cine en su período postclásico.

Porque cuando Carlos empiece a desplazar la cámara, estaremos asistiendo a una repetición de la panorámica que nos conducía hasta el cadáver de Ana. La cámara efectuará ahora idéntico recorrido: la puerta de entrada, el reloj, el dormitorio, hasta concluir su desplazamiento en la cómoda en la que ahora, eso sí, no está la estatuilla de la Virgen de Montserrat, sino el retrato de Ana. Este ocupará, por tanto, el lugar de aquélla, anotando así la identificación entre Ana y la Virgen.

Delirio del Yo

Pues es éste el momento en el que el delirio cristaliza definitivamente en el film: Ana, la esposa muerta, sonríe a Carlos, pero nos sonríe también a nosotros, espectadores, que participamos también de ese delirio, que no es otro, en definitiva, que el del Yo enunciador del discurso. Pues este impresionante momento es sólo posible por esa identificación absoluta entre el protagonista del film, su enunciador y el espectador. Todos se (con)funden, en ese instante de delirio, en Yo.

Porque sólo el Yo delira, sometido como está a una dialéctica especular, puramente imaginaria, dual —la dialéctica del yo-tú—. Por eso ahora menos que nunca puede hablarse en el texto *Vida en sombras* de personaje[6], del «El» como tercera persona del relato. El Yo enunciador se desnarrativiza, se hace completamente imaginario y, fusionado con su objeto, delira. Ninguna distancia separa ya a uno y otro en este punto del film en el que el sujeto de la enunciación desaparece y sólo queda el espejo en el que el yo y el otro se reflejan y se identifican. Momento, pues, de máximo debilitamiento de la trama, convertida ahora en espejo.

6. Llobet-Gracia declaró en una ocasión que «sus personajes se le morían».

La cámara, «tercer personaje»

Pero antes de que esto ocurriera, antes de que el delirio cristalizara, veíamos a Carlos confrontado con esas imágenes proyectadas en la pantalla desplegada en la pared de su habitación; lo veíamos situado entre la pantalla y la máquina de proyección. En un espacio literalmente inhumano. Porque algo extraño, inquietantemente inhumano emerge en ese espacio en el que se encuentra (des)alojado el sujeto. El propio Llobet-Gracia le dió un nombre a eso: lo llamó «tercer personaje»[7]. Se estaba refiriendo al proyector presente en la escena ya citada de *Rebeca*, a ese que i(nte)rrumpía tras la rotura de la cinta; a esa máquina a la que ahora, en la secuencia de *Vida en sombras*, mira desde la pantalla Ana (F. 3). Porque, como señaló en su día González Requena,

> «la máquina de proyección se atraviesa de manera siniestra en el juego de miradas, excluyendo sucesivamente el rostro del uno y del otro. Pues allí donde está el lugar de la mirada, no hay un rostro, sino una máquina que, por suplantarlo, se descubre insólitamente monstruosa».[8]

En lugar del rostro, una máquina; en lugar de la figura, un artefacto inquietantemente inhumano. En el lugar de la mirada, una máquina. Pues a ésta se dirige en realidad la mirada de Ana primero y la de Carlos después. A ese contracampo habitado, ocupado literalmente por una máquina.

Así, a una salida de cuadro imposible por amenzadora, se añade ahora una no menos imposible articulación del par campo/contracampo, sólo concebible bien en términos de una total reversibilidad (F. 4), bien de una radical, absoluta inhumanidad.

Ahora entendemos por qué la relación entre Carlos y Ana estaba condenada al fracaso, es decir, por qué aquélla acabó como acabó. Nos lo dice a su modo Carlos cuando, tras advertir algo anómalo en el funcio-

7. «Todos los planos, en esta escena, tienen su justa duración y son bien subrayados por el diálogo; diálogo que al ir a tomar un cariz algo violento es truncado por el proyector «amateur», que cual tercer personaje interviene en escena ya sea en forma de una grotesca pirueta de los protagonistas en la pequeña pantalla, ya en la interrupción de la rotura de la película» (Lorenzo Llobet-Gracia: «Rebeca, la mejor película de 1940», artículo aparecido en el *Diario de Sabadell*).

8. Jesús González Requena: «Nell' asse del reale: carnevale, fotografia, cinematografo», en *Cinema&cinema* n.º 63, Bologna, 1991, pág. 12.

namiento de la cámara con la que ha estado filmando la escena de amor, comenta: «¡Amor mío! ¡Oye, esto se está acabando!».

Sin solución de continuidad, pero de una manera abrupta, pasamos de la exclamación amorosa a la advertencia sobre el fin del celuloide. ¿Qué es lo que se está acabando? Se refiere a la película, naturalmente, pero la ambigüedad del comentario es evidente, así como el efecto de interrupción de la escena de amor al intervenir de nuevo la cámara cual «tercer personaje». Por eso en las palabras de Carlos se escribe un hiato radical:

> «¡Amor mío! # ¡Oye, esto se está acabando!»

Pero también una dramática igualdad:

> «¡Oye, amor mío!: ¡esto se está acabando!»

«Tercer personaje», la cámara que, lejos de hacer posible la relación, la cortocircuita, interrumpiéndola definitivamente. Carlos ocupa ahora el contracampo heterogéneo; es decir: está del lado de la cámara, a la que sigue mirando Ana. El diálogo tomará a partir de ahora otro cariz:

> Ana.—No sé qué decirte, hombre. ¿Qué quieres que diga?
> Carlos.—Di cualquier cosa. —Ana echa la lengua y llama tonto a su marido, quien responde:— Muy bien, muy bien.

Y bien, el otro Carlos, es decir el que está situado junto a la pantalla contemplando la película rodada en vida de su esposa —y al que no hemos dejado de ver en escorzo—, se lleva las manos a la cabeza. De alguna manera sabe que Ana ya no lo mira a él, sino a la cámara, que se interpone de manera brutal entre ellos inscribiendo, no menos brutalmente, la muerte, la pérdida del objeto, sin que nada en lo simbólico suture, es decir, haga tolerable esa pérdida radical.

«En el eje de lo real»

Y poco después, sin solución de continuidad, la película proyectada se interrumpe y el rostro de Carlos, vuelto hacia la máquina de proyección, aparece iluminado (F. 5). De espaldas, por tanto, a la pantalla en la

que viéramos emerger «la huella de un instante de felicidad inexorablemente perdido», entre aquélla y el aparato proyector se encuentra ahora el sujeto, «en el espacio de esa brutalidad», es decir:

> «con los mismos elementos que configuran la topología del cinematógrafo ferial. Una pantalla y un proyector frente a ella, sin que ningún pudoroso tabique lo esconda».[9]

Carlos se gira para mirar a la máquina aún encendida, caminando hasta ella tal como lo haría un autómata, para situarse a continuación junto al proyector, que ha dejado de funcionar, mientras el sujeto parece mirar a ninguna parte (F. 6). Es decir: a ningún espacio fuera de campo, porque es evidente que en la mirada de un rostro en el que ha hecho presa el delirio, no existe en absoluto la lejanía. Aquí, como anotara Sami-Ali a propósito de la imagen delirante,

> «la imagen se refleja en el interior de ella misma (...) Profundidad totalmente ilusoria por lo demás, donde lo próximo es lejano, lo lejano es próximo, y el movimiento es fijeza absoluta».[10]

Mirada, entonces, perdida, aunque ensimismada, fijada en no se sabe qué imagen. O puede que en ninguna, sino en el giro vertiginoso de ese aparato que Carlos recibiera como regalo de su padre, y que éste ganara en una barraca de feria: el zootropo al que Carlos gustaba de dar vueltas en un gesto siempre mecánico y repetitivo, casi autístico. Una mirada, la de Carlos, que acompañará sus cada vez más mecánicas palabras, como las pronunciadas más tarde ante Clara y Luis, mientras sus ojos miran a ninguna parte (F. 7). Sentir, también él, mecánico, del que estará ausente el sentido:

> «Esta inarmonía, esta discordancia, este sentir mecánico, carente de vida y calor, caracterizan al mundo cosificado de la personalidad psicótica».[11]

9. Jesús González Requena: «Nell' asse del reale», op. cit., pág. 12.
10. Sami Ali: *Lo visual y lo táctil. Ensayo sobre la psicosis y la alergia*, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1988, pág. 28.
11. Salomón Resnik: *La experiencia psicótica*, Tecnipublicaciones, Madrid, 1986, pág. 16.

Sensación de un cuerpo que, más que hablar, es hablado por el lenguaje, convertido así en estribillo, en mero automatismo. Ese que de manera definitiva cristaliza en las últimas palabras de Carlos en el film: «¡Motor: acción!».

La rueda y la luz

Localizaremos el punto de ignición en ese instante en el que Carlos, en el eje de lo real, queda confrontado con la muerte de Ana a través de la emergencia de una mirada dirigida no a él, sino al aparato cinematográfico. Ese situado, exactamente, en contracampo; en un espacio próximo, entonces, al del cine primitivo —el del cinematógrafo ferial— en el que, como ha señalado González Requena, el sujeto se encontraba «entre el campo y el contracampo de una y otra máquina»[12], es decir, entre la locomotora que emergía en la pantalla y la cámara cinematográfica.

Pues bien, en ese mismo vértigo primitivo parece instalado por unos momentos Carlos antes de delirar; confrotando a ese contracampo ocupado en este caso por una máquina cinematográfica que, como nos ha hecho ver González Requena, habrá de pasar históricamente —en lo que a la historia del cine respecta— por una represión originaria: aquella que la confina tras un tabique, que la aloja, por tanto, en una suerte de «inconsciente topológico»[13].

Hablábamos del punto de ignición, del punto incandescente donde el sujeto se quema, pero también donde, por carecer de aparato simbólico que lo sostenga, cae en el delirio. Colocado en ese espacio tan inhumano, Carlos no ha podido hacer frente al «cese radical de la figura», a la «pérdida del objeto». Su respuesta, al no haber nada que suture ese desgarro será, como ya quedó dicho, la negación misma de la carencia, de la falta de objeto.

Ahí es cuando el déficit es identificado, puesto a la luz, es decir cuando, en el espacio de esa brutalidad, el sujeto se eclipsa porque en realidad nada lo sostiene; ninguna palabra simbólica, ningún espacio interior, sino

12. Jesús González Requena: Seminario 1997-1998, *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II* (Inédito).
13. Jesús González Requena: «Nell' asse del reale», op. cit. pág. 15.

ese otro espacio desmantelado por la presencia de una máquina que se descubre insólitamente monstruosa.

Carlos, pues, ante el proyector cuya rueda hemos visto girar y cuya luz iluminar su rostro. La rueda y la luz: dos cosas sin duda asociadas en *Vida en sombras* a lo femenino: a la madre de Carlos, a la que veíamos por primera vez junto a una noria que, en la noche de la feria, giraba. Pero también la rueda y la luz cuando Ana, la que luego habría de ser su esposa, comparecía en el film cruzando una calle, oculta en un primer momento por las enormes ruedas de un carro y junto a la luz de una farola recién encendida (F. 8). O las dos: la madre de Carlos y Ana superpuestas en un encadenado: Ana junto a la luz de la farola, y la madre junto a una máquina de coser a la que hacía girar (F. 9)[14]. Porque el giro, ese gesto tan caro al texto Llobet-Gracia, y que vendrá a ocupar —y no sólo metafóricamente— el lugar del relato, pertenece a la madre. El giro, sobre todo, de las imágenes en el interior del «zootropo», regalo éste que el padre de Carlos hiciera a su hijo después de haber disparado en una barraca de feria. Pero antes, precediendo el disparo del padre, la esposa —la madre de Carlos— lo había sentenciado ya como errado, fallido: había declarado que su marido nunca daba en el blanco.

La madre no sólo está poniendo en duda el disparo del padre, es decir la virilidad, la hombría de su marido, sino también, además, la paternidad misma. Y así se explica que luego Carlos, el hijo, fascinado, atrapado (en) por ese giro, por ese movimiento mecánico y repetitivo, nada sepa de todos esos otros disparos que irrumpirán en el film y que llevarán siempre la marca de lo siniestro.

Dicho de otra manera: Carlos Durán no llegará a ser padre. Es decir: no podrá acceder a un lugar ya desde el principio recusado, no reconocido como tal:

> «El Nombre del Padre aparece renegado en el discurso de la madre (...) La represión originaria se condena al fracaso sólo cuando es forcluido el significante Nombre-del-Padre y este fracaso neutraliza el advenimiento de la metáfora paterna. Cuando este proceso metafórico no se realiza, el acceso del niño a lo simbólico queda gravemente comprometido».[15]

14. Como hace girar Carlos el zootropo, o la rueda del proyector.
15. Joël Dor: *El padre y su función en psicoanálisis*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1989, pág. 98.

Ese lugar no existe porque nada lo ha construido. Desprovisto como está el sujeto de aparato simbólico —ese que le permitiría articular la presencia y la ausencia; es decir, la salida de cuadro de Ana o la articulación del par campo/contracampo heterogéneo—, el protagonista de Vida en sombras se halla en ese espacio inhumano que lo excluye en tanto que sujeto —sujeto a algo, a una palabra—. Y la mejor prueba de ese fracaso —de esa no sujeción— es la ausencia aquí de la llamada represión originaria. O dicho en términos de la historia del cine —que en el caso de *Vida en sombras* es como decir la historia de su protagonista, nacido, alumbrado con el cine—: la ausencia del «tabique que pase a ocultar, a esconder la máquina proyectora»[16]; es decir, que construya el espacio, el lugar de lo invisible; el espacio, en definitiva, del inconsciente.

16. Jesús González Requena: Seminario 1997-1998 (Inédito).

F. 1

F. 2

F. 3

F. 4

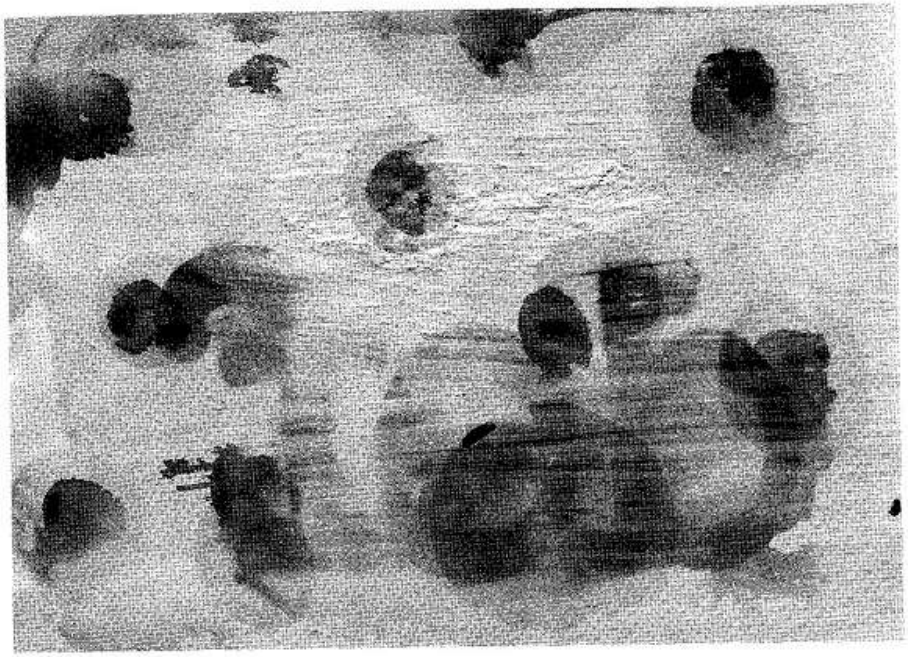
F. 5

F. 6

F. 7

F. 8

F. 9



Easy Living. La comedia clásica y el punto de ignición

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

Debido a que *Easy Living*[1] probablemente no sea una película conocida por muchos lectores haremos primero una breve sinopsis del argumento de la misma, con el objeto de que el análisis posterior pueda ser abordado con la mayor claridad.

> Mr. John Ball, uno de los mayores banqueros de la ciudad, tiene problemas familiares. Por una parte su hijo, Johnnie decide abandonar el hogar paterno harto de los reproches de su padre, con la intención de buscar trabajo y vivir su propia vida. Por otra parte la esposa de Ball derrocha grandes cantidades de dinero en abrigos, vestidos, joyas, etc. lo que provoca una discusión en la pareja, en el transcurso de la cual Mr. Ball arroja la última compra de su mujer (un abrigo de pieles) desde el ático de la vivienda a la calle.
> Dicho abrigo cae sobre una joven, Mary Smith, que intenta devolverlo; pero Mr. Ball le insta a que se quede con él, y además le compra un sombrero a juego. El propietario de la sombrerería hace correr la maledicencia, comunicando a algunos amigos que es posible que Mr. Ball tenga una amante.
> Mary pierde su empleo, ya que sus jefes creen que el abrigo ha sido conseguido de alguna forma «indecente». La joven

1. *Easy Living* (*Una chica afortunada*, 1937). Director: Mitchell Leisen; Guión: Preston Sturges; Intérpretes: Jean Arthur (Mary Smith), Ray Millan (John Ball Jr.), Edward Arnold (John B. Ball).

que tiene grandes problemas económicos, recibe la llamada del propietario de un gran hotel que le ofrece su mejor suite, pensando así chantajear a Ball, con el que tiene importantes deudas. Mary acepta, ajena a las intenciones del propietario del hotel. Pero tiene que cenar, y prácticamente no tiene dinero. Casualmente, acude a un restaurante auto-servicio donde el hijo de Mr. Ball ha conseguido trabajo. El joven ayuda a la muchacha a conseguir comida al ver sus problemas económicos, pero es descubierto y despedido. Ella, al comprobar que Johnnie carece de sitio para pasar la noche, le ofrece compartir la suite del hotel.

A partir de aquí todo se convierte en un enredo en donde la principal confusión se resume en el hecho de que muchos personajes creerán que quien pasa la noche en el hotel con la joven es Mr. Ball padre, equívoco que se refuerza al tener ambos el mismo nombre propio. Debido a este malentendido una frase de Mary ante unos corredores de bolsa se toma por información de primera mano, lo que provoca involuntariamente la caída de las acciones de Ball en el mercado. Pero el joven Ball, al percatarse de la confusión, resuelve el problema con habilidad, lo que le vale el reconocimiento de su padre que le ofrece un puesto de relevancia en el banco. Los dos jóvenes a su vez quedan prometidos en matrimonio.

Quizás sea la comedia el género cinematográfico clásico del que menos se ha ocupado hasta ahora el método de análisis que se hace cargo del texto fílmico, a pesar del indudable interés que dicho género tiene y de la gran cantidad de interrogantes que desde ella se nos plantean, dada la peculiaridad del motivo a donde dirige sus esfuerzos: la risa.

En principio, y haciendo una muy breve síntesis, podemos afirmar que si de algo se ocupa este género es de la relación entre hombre y mujer, del deseo que surge entre ellos, de esa primera fase imaginaria en la que nos reconocemos en el otro, en la que nuestro yo puramente narcisista se ve reflejado en la otra persona, teniendo este proceso como consecuencia la anulación de ese otro que se constituye en objeto de deseo, siendo sustituido por una imagen especular del propio yo narcisista. Y, por supuesto, como género clásico que es, se ocupará también de la articulación de este deseo en un marco simbólico, que no puede ser otro que

el de la palabra que lo hará duradero, regenerador.

En la comedia clásica se juega, precisamente, el recorrido que va desde el equívoco que todo enamoramiento tiende a producir en aquellos que lo sienten hasta la concluyente inmersión de la pareja en un universo simbólico que suele ser representado por el compromiso matrimonial. Nos es fácil recordar la gran cantidad de comedias clásicas que bien de forma no explícita sino sólo sugerida, bien de manera manifiesta finalizan con una boda.

Por tanto, la comedia fija su atención en esos momentos que en la relación entre hombre y mujer van desde el mutuo reconocimiento como objeto de deseo, incluido aquel instante en que puede hacerse presente lo real de la relación sexual, hasta el momento final en que esa relación consigue articularse, salir adelante por medio de la cesión de esa palabra simbólica.

Mientras el hecho del enamoramiento es vivido de forma confusa por los protagonistas, el mundo que les rodea sufre también transformaciones, una especie de desorden que deviene directamente del encuentro entre los dos sexos, provocando el gag, ese momento en que la risa surge. Maniobra que podría parecer complicada si hemos comprendido la magnitud de lo que en la comedia se está jugando, pues ese proceso imaginario concluye siempre con la aparición de ese algo de lo real de lo que el cine clásico no renuncia a saber. Pero esta aparición de lo real sufre una especie de descarga en diversos elementos de la puesta en escena que la hacen menos dramática que, por poner un ejemplo, en el melodrama. Veremos una prueba de ello en el posterior análisis.

Por tanto creemos que lo que Jesús González Requena ha definido como punto de ignición, eso que polariza el tejido semiótico-imaginarizado de la realidad en el cine clásico, también puede ser encontrado en la comedia, y desde ese punto un campo simbólico puede ser configurado. Allí donde las miradas deseantes del hombre y la mujer convergen, en el filo del plano contraplano, allí algo de lo real se encuentra[2].

Elegimos *Easy Living* por la ejemplar puesta en escena de todo el proceso en una corta y genial secuencia. A todo ello se viene a añadir una curiosa semejanza formal con los esquemas gráficos con los que González Requena recrea esa realidad imaginarizada, poblada de potenciales

2. Jesús González Requena: «Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura (*El manantial*, King Vidor)», en VV..AA.: *El análisis cinematográfico*, Editorial Complutense, 1995.

objetos de deseo, antes y después de la aparición de un punto de ignición.

La escena, que puede ser considerada una película en miniatura dentro de la propia película (debido a su autonomía narrativa), empieza con un gran título en forma de cartel de neón, donde se deja leer parte de la palabra AUTOMÁTICO (F. 1), que se refiere a la modalidad de restaurante auto-servicio en el que se desarrolla la escena. Pero esta palabra, además, constituye un comentario en profundidad del encuentro de los protagonistas y de la aparición del deseo, rápida, sin más resorte que el instantáneo reconocimiento. De hecho, el deseo masculino en Johnnie, surge automáticamente, al sentirse nuestro protagonista atraído por un abrigo de piel que en realidad pertenecía a su madre y que por una serie de insólitas vicisitudes ha ido a parar al cuerpo de esta joven mujer (Mary).

Para comprender mejor todo el equívoco en que la escena se sustenta, debemos incidir en el hecho de que Mary (Jean Arthur), aunque viste ese lujoso abrigo de martas, se encuentra sin empleo y prácticamente sin dinero, mientras que nuestro hombre, Johnnie (Ray Milland), a pesar de su trabajo de camarero es hijo de uno de los grandes banqueros de la ciudad.

Un fundido encadenado nos conduce desde el gran título de neón hasta la mano de Mary recogiendo las pocas fichas a las que su escaso dinero le da opción, fichas que introducidas en diferentes ranuras permiten obtener los diversos platos. Desde este momento la gran estrategia que juega la secuencia es la de desplazar el deseo femenino hacia un objeto menos dramático que el cuerpo masculino. De modo que algo más denso que el mero apetito parece manifestarse tras la comida de la que el restaurante rebosa y que Mary desea, pero a la que no puede acceder debido a sus penurias económicas. Hasta que, finalmente, el hombre y los alimentos terminarán confundiéndose en un mismo plano, confirmando en su totalidad esta identificación.

Sustitución metafórica, por tanto, entre los alimentos y el cuerpo masculino. O mejor dicho, de este cuerpo masculino concreto, el de Johnnie, pues enseguida se advierte que todos los clientes del local son por su aspecto y, sobre todo, por su edad, poco deseables para una mujer tan joven como Mary. De manera que ella sólo puede fijar su mirada en la comida y no en el hombre inmenso que está devorando la suya más que comiendo (F. 2). En este primer cliente, en el que la cámara se detiene al inicio de la secuencia, llaman la atención las dos servilletas que usa: una

a modo de grotesca corbata, otra en el enorme estómago, allí donde los alimentos se dirigen, anticipando de esta forma la importancia que en la escena tendrá lo que Bajtin[3] llama lo bajo-material: la comida, el estómago, el suelo, jugarán un papel de gran importancia en el desarrollo de la secuencia, que tendrá su apoteosis en el carácter acentuadamente carnavalesco de su conclusión.

Mary dirige ahora su mirada, cada vez más llena de deseo, a los receptáculos rectangulares de donde se extrae la comida, siempre previo depósito de las fichas correspondientes. A través de ellos se puede entrever a los camareros trabajando (F. 3), en un espacio que se encuentra aislado por completo del resto del local; separación que deja de ese otro lado a los únicos hombres jóvenes que hay en el restaurante: los camareros, que sólo salen al espacio donde Mary se encuentra para limpiar y recoger las mesas.

El primer acercamiento entre Johnnie y Mary se produce precisamente cuando el caminar alucinado de ella, observando la comida que el hombre gordo devora, la hace llegar hasta una zona dominada por un letrero donde se leen las palabras: «Hot Dishes». Es decir, «platos calientes» (F. 4). Desde este mismo momento se intuye que algo del orden de lo caliente, de lo que puede llegar a abrasar aguarda en esta parte del restaurante. A ello se añade que ambos protagonistas ocupan los márgenes laterales del encuadre, mientras que todo el resto del plano se encuentra vacío, bajo el letrero ya mencionado. Entre ambos, por tanto, ese fondo que desde ahora se constituye como un espacio de encuentro, esperando ser ocupado por las figuras masculina y femenina. Algo se va a jugar en esa zona del restaurante no sólo en el orden de la comida, sino también en el del deseo de ambos personajes, pues allí debemos situar el lugar donde un punto de ignición va a aparecer, como el letrero parece anunciar con esa referencia a lo caliente, identificándose desde este momento ese calor al que hace referencia el letrero y el definitivo encuentro hombre - mujer

Inmediatamente después, Johnnie es aislado en un plano que lo focaliza a él solo, tratamiento que únicamente ambos protagonistas merecen en toda la escena (F. 5), ya que la mujer había sido igualmente aislada del abundante entorno humano en (F. 3), siendo así definitivamente diferenciados los protagonistas de esa masa informe de hombres maduros que

3. Mijail BAJTIN: *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Alianza Universal, 1987.

llenan el restaurante. Es entonces, después de que ambos han sido, de alguna forma, distinguidos entre la masa de gente que puebla el restaurante, cuando el reconocimiento mutuo puede tener lugar.

De nuevo el siguiente plano está presidido por el cartel que localiza la zona de los platos calientes, siendo en el preciso momento en que Mary traspasa un cierto límite que los bordes del letrero indican, cuando Johnnie repara en el espectacular abrigo que ella lleva puesto (F. 6). Hasta entonces, ambos se habían mantenido en el límite de esa frontera que los bordes del letrero marcaban, pero al ser traspasada dicha frontera por Mary, Johnnie siente una especie de llamada y su mirada es impulsada a seguir el movimiento de la mujer, encajando un cierto impacto que toma forma de interrogación (F. 7), como si percibiese que en ese abrigo y en la mujer que lo viste hay un algo más que le atrae. Quizás una llamada lejana que procede de la madre (rastros de la figura que fue) a quien el abrigo pertenece, pero ante todo porque el abrigo es una de las formas de construcción en lo imaginario a las que las mujeres se entregan en la película, sobre todo la propia madre. Vestidos, maquillajes, espejos forman parte del universo femenino y es a partir de que la joven comienza ese proceso de construcción de la propia imagen cuando se comienza a constituir en objeto de deseo para la mirada del hombre. En el desarrollo de la película, hasta este momento, se ha podido advertir el hecho significativo de que Mary no se maquilla, ni se pinta, su tocador está vacío. Sólo parece tener ese traje para, involuntariamente, construir una imagen a partir de él. En consecuencia, es precisamente este abrigo lo primero que atrae la mirada de Johnnie.

Un proceso de construcción de la imagen femenina que también se advierte en ciertos espacios, ya que, por ejemplo, la casa del protagonista se revela desde el comienzo de la película como un espacio en exceso materno y femenino que abruma constantemente al padre de Johnnie, de modo que en todo momento la casa está siendo aseada, sin aparente motivo para ello, por unos sirvientes que, en cambio, tienden a ridiculizar la figura paterna. ¿De dónde puede surgir esa necesidad de limpiar continuamente los lugares que identificamos como femeninos? La respuesta podemos obtenerla en esta misma escena que intentamos analizar. La consecución por parte de Mary de su objeto de deseo (el plato de comida caliente, no lo olvidemos), dará lugar a una serie de acontecimientos que terminarán dejando el restaurante repleto de suciedad. Por tanto, esa consecución del objeto de deseo femenino se llega a identificar con una

cierta mancha que hace que la figura femenina deba reconstruirse de nuevo en lo imaginario, al igual que imaginamos que el local tendrá que ser profundamente aseado tras el alboroto con el que la escena concluye.

Pero volvamos al momento de la secuencia en que detuvimos nuestro análisis. Ahora, Mary dirige su mirada a los receptáculos de la comida, Mientras Johnnie detrás de ella la observa (F. 8). Debido a estos rectángulos, ocupados por los distintos platos, potenciales objetos de deseo en cierta manera al esquema, anteriormente citado, que González Requena establece para ilustrar lo que él define como la realidad imaginarizada[4].

Un mundo poblado de objetos construidos para ser deseados, pero a la vez a salvo del roce, de lo doloroso, de toda la dificultad que el verdadero contacto con lo real del objeto conlleva. Un contacto que cuando se produce abrasa, devasta todo este mundo imaginario. Eso que el cine clásico ha sabido poner magistralmente en escena a través de las miradas del hombre y la mujer que se desean, instaurando a su vez un campo simbólico en donde sea posible vivir esta experiencia de lo real del sexo, que es lo que verdaderamente se juega en todo este proceso. Pero ahora de lo que se trata es de la comedia, y este devastamiento de lo imaginario debe tomar otras formas, que sin renunciar a saber de ese fondo que espera en la relación sexual, consigue liberar a todo lo anterior de su indudable carga dramática, gracias a una serie de construcciones metafóricas que los espectadores logramos percibir como cómicas.

Recapitulando podremos decir que Mary está hambrienta, pero su deseo es frenado por la falta de dinero. El dinero no deja de ser un puro significante elevado aquí al rango de valedor de una cierta ley normativa que opera en el establecimiento. Así que cuando Mary muestra las pocas fichas que ha podido comprar (F. 9), Johnnie responde con un claro gesto que da pruebas de su insuficiencia (F. 10). Falta de significante que hace a la figura femenina más atractiva en lo imaginario, como podemos comprobar en la actitud que desde ahora Johnnie tendrá hacia Mary, tratando de cubrir esa falta por todos los medios, aunque la consecuencia de estos sea una violación de la ley que rige en el local.

Un cambio de registro se ha producido, pues desde el momento en que esa falta de significante es percibida por Johnnie, algo surge en el orden de lo imaginario. Una primera identificación que hace que el hambre de Mary se convierta en el principal motor de la actitud de Johnnie.

4. Jesús González Requena:. op..cit,. pág. 1.

Todo lo que este haga irá encaminado a satisfacer el deseo de Mary, cubriendo su falta. Y es justo en este preciso instante, en el que esta identificación se produce, cuando comienzan a sucederse los equívocos. Así sucede en el diálogo entre los dos personajes, pues ambos se toman por aquello que no son. Ya que basándose en la pura imagen del otro, Mary toma por un simple camarero al hijo de un poderoso banquero, y Johnnie, viendo el abrigo, cree que Mary pertenece a una clase social más elevada que la que en realidad le corresponde. Pero no sólo en el diálogo tiende a establecerse la confusión, sino que también en el mundo que les rodea algo empieza a no funcionar como debiera. Comienzan a apreciarse situaciones que se descabalan, que pierden su sentido ordenado (F. 11 y 12), y todo ello sin más motivo aparente que el hecho de que ambos protagonistas se han reconocido como objetos de deseo.

La solución que Johnnie idea para satisfacer el deseo, en forma de hambre, de Mary, pasa necesariamente por una violación de la ley impuesta en el establecimiento: dinero = fichas = alimento. Johnnie propone proporcionar algún plato a Mary activando, desde la parte posterior reservada a los camareros, el mecanismo que levanta el cristal que protege el interior de los receptáculos. Propuesta que se pone en escena, de nuevo, mostrando el letrero de platos calientes en el fondo del encuadre y a la cajera encargada de realizar el cambio de dinero por fichas, que aparece junto a ellos. Esta cajera es puesta en escena como una figura resguardada por cristales del resto del espacio del local, jugando así un papel de garante de esa ley que no deja de operar en el local, ley que todo lo regula y que, sobre todo, es capaz de verlo todo desde ese kiosco transparente donde su agente se ubica. Instancia que al tiempo que no entra en verdadero contacto con la realidad del local, sin embargo la ordena. Y que como toda ley, algo alcanzamos a saber sobre ella, pero hay en ella algo que, en cierto nivel de nuestra consciencia, nos es definitivamente incomprensible. Pero ante todo, desde esos cristales la ley que la cámara ejemplifica funciona como una mirada, ignorante aun de la violación de esa norma fundamental que la pareja está tramando, pues todavía no se dirige hacia ellos. La ley, puesta en escena como mirada, es algo que funciona en toda la escena y que los espectadores percibimos claramente, colocándonos de este modo en una situación de privilegio respecto de los personajes.

La propuesta de Johnnie va más allá de lo que manifiestamente aparenta, pues convoca a la mujer a que la infracción no sólo sea cometida

en contra del dictado de la ley normativa del local, sino además a que sea llevada a cabo en el departamento de platos calientes. Aquel que desde un principio se ha hecho presente en la escena como el lugar que preside todo el encuentro, allí donde algo que quema espera. Por supuesto la propuesta de Johnnie causa en Mary serias dudas, llegando a parecer que ella sabe algo acerca de la fuerza metafórica que la palabra «caliente» contiene.

De hecho, al hilo del diálogo que los personajes mantienen en este momento, y si convenimos con Lacan[5] en que el orden normal de la comunicación humana es el malentendido, podremos también admitir que lo que en la comedia llamamos enredo no es sino una correcta comprensión del mensaje. Sólo cuando el malentendido se restablece todo vuelve a la normalidad. De manera que Mary lo que hace es comprender correctamente lo que le es ofrecido bajo el adjetivo de caliente, la metáfora de un contacto efectivo con el otro sexo, pero esto desde nuestra perspectiva de espectadores es percibido como un simple malentendido. Por eso la respuesta de ella: «¿Te pasa algo?», cuando escucha de labios de Johnnie la palabra «caliente», es la mejor interpretación que se puede hacer de lo que este ha querido comunicar. Pues si hay algo evidente en este punto de la secuencia es que desde su comienzo algo se ha transformado en Johnnie, transformación que le ha llevado hasta el extremo de estar dispuesto a arriesgar su empleo en la tarea de intentar satisfacer el deseo de Mary.

Las reticencias de Mary ante el citado plan son finalmente vencidas por una nueva visión de la comida, que otra vez un hombre maduro pone ante sus ojos. Mirada la suya que se carga de deseo de una forma explícita. Por tanto, la identificación de objeto de deseo y comida se confirma; pero nosotros como espectadores sabemos más, sabemos que algo de otro orden se está jugando en la escena. Identificación metafórica del objeto que, de distintas formas, es siempre utilizada por la comedia clásica, (baste recordar el hueso de dinosaurio en *La fiera de mi niña*) en un juego que el inconsciente del espectador reconoce, y que en *Easy Living* nos parece funcionar a la perfección.

Una vez que la violación de cierto orden legal ha sido pactada por la pareja, siempre a instancias del hombre, la situación dentro del encuadre de ambos va a cambiar de forma radical, pues el hombre aparecerá a par-

5. Jacques LACAN: *El seminario 3. Las psicosis*, Ed. Paidós, 1995.

tir de ahora siempre al otro lado de los receptáculos, de forma que se establecen dos tipos de relación. En primer lugar una relación especular, con la que se consigue acentuar la seducción imaginaria (F. 13), de forma que no sólo las miradas se encuentran a través de los pequeños rectángulos sino que, incluso, la posición de ambos cuerpos parece idéntica. Por otra parte, a partir de este preciso instante la escena se estructurará apoyándose en sucesivos planos semisubjetivos de la mirada de la mujer, lo que tiene como consecuencia una identificación aún mayor entre el objeto de deseo-comida y el objeto de deseo-hombre, pues la línea de la mirada de Mary pasa en primer lugar por los alimentos y termina necesariamente en el rostro de Johnnie. En este primer momento aún nada de lo que hacen parece tener un carácter ilegal; de hecho Johnnie llega a proporcionar un plato de comida a Mary y nada sucede, pero es que aún no hemos llegado a aquella zona donde el hombre parece querer llegar, a la sección de platos calientes, a lo que abrasa, allí donde un cierto goce aguarda, y donde podremos advertir que se hace más intensa la vigilancia de la ley.

Es en el preciso instante en que la pareja se dirige hacia esa zona del restaurante, donde esperamos que algo en el orden del relato suceda, cuando una primera emergencia de la ley se manifiesta. Sin nada que en principio pueda justificarlo, la cámara abandona los encuadres semisubjetivos, los planos de mirada de Mary, y se independiza por completo del espacio que ocupan los dos personajes que hasta ahora habían sido su único campo de atención dentro del restaurante, iniciando un travelling (F. 14,15,16), que en su camino nos llevará a la puesta en evidencia de otra mirada que hasta ahora había sido ignorada y que se enfrentará de forma radical a nosotros como espectadores. La mirada de la ley, materializada en una cámara de televisión de circuito cerrado que vigila todo el establecimiento y que seguirá en su desplazamiento a Mary. Encaminándonos, de esta manera, hacia la sección que sabemos que importa, allí donde el pacto transgresor entre la pareja va a tener lugar, de forma que el deseo de Mary va a ser satisfecho, a costa de no respetar una ley que ahora sabemos que vigila. Pero en el recorrido de este ojo vigilante, de derecha a izquierda, hay un momento muy preciso donde esa cámara «mira a cámara» (F. 15), y por lo tanto, nuestra propia mirada es interpelada. Ese ojo automático introduce una densidad nueva en nuestra situación de espectadores, ya que nos descubrimos no sólo mirando, sino también cargados de deseo, anhelando que eso que los platos calientes contienen nos sea revelado a través del encuentro de la pareja, aunque en

este trayecto cierta ley quede maltrecha[6].

De esta manera llegamos prevenidos, al espacio donde el encuentro masculino - femenino se va a producir. Pero ya no lo hacemos de la mano de la pareja y su deseo, sino a través de una instancia que es representación de la ley que va a ser violada. Descubrimos gracias a ese ojo que nos interroga (F. 15), de esta cámara que se ha enfrentado directamente a nuestra comodidad de espectadores, todo lo que de ilícito tiene nuestra mirada. En cierta manera hemos sido descubiertos, y esto nos sitúa en una posición nueva respecto al relato, y que nos hace comprender que todo este proceso adolece de algo, ese algo que damos en llamar lo simbólico. Podemos advertir ahora que en ese pacto transgresor que ambos protagonistas han establecido no sólo falta el significante «dinero», falta la palabra que comprometa en ese tan problemático después que sigue a la obtención del objeto de deseo.

Es decir, la mirada automática en su movimiento vigilante, sigue a Mary a la sección de platos calientes. Pero nosotros ya no llegamos a este lugar fundamental en compañía de los personajes y su deseo, sino de la mano de aquel aparato que vigila el cumplimiento de la ley que ellos se aprestan a infringir.

Una vez aquí hay algo en el tono de la escena que cambia, todo parece hacerse más áspero, difícil, espeso, cobrando una nueva dimensión. Así lo que antes eran planos «semisubjetivos» a partir de la mirada de Mary, ahora se convierten en planos totalmente «subjetivos» de esa mirada femenina. Lo que antes eran planos medios de Johnnie, en los que su figura se adivinaba detrás, en la zona de trabajo de los camareros; ahora se transforman en un primer plano, casi plano detalle, del rostro del hombre, visto a través de uno de esos receptáculos, con el plato humeante entre él y Mary. Plano este (F. 17), en donde el rostro de Johnnie es reencuadrado por el mismo receptáculo que él se va a encargar de abrir. Se trata de sucesivos reencuadres que son construidos desde la mirada de Mary, que parece no tener mas opción que abismarse a través de ellos hasta el rostro de Johnnie, que, insistimos, vemos en primerísimo primer plano.

6. Llegados a este punto debemos aclarar los dos conceptos distintos de ley que manejamos. Por una parte, la ley que opera en el local, ley semiótica, puramente normativa, código establecido que sostiene la realidad del local, y que nada quiere saber de lo real. Por otra parte, la Ley simbólica que remite al pacto que se produce en el encuentro en lo real entre los sexos. En la comedia clásica, la ley semiótica debe ser transgredida para que un encuentro gozoso pueda producirse entre los sexos, y a partir de este encuentro o punto de ignición, conseguir articular la relación entre ambos sexos por medio de esa otra Ley simbólica que sí sabe de lo real.

Por tanto, la mirada al espejo se realiza ahora desde el ángulo perfecto, hombre y objeto de deseo en forma de comida casi sobreimpresionados, terminan por confundirse. Todo parece conducir a un punto de ignición en el que el deseo de Mary va a ser, al fin, satisfecho. Johnnie activa el mecanismo para abrir la ventana tras la cual aguarda el plato caliente. Mary recibe este gesto con sobresalto (F. 18), a pesar de que todas estas acciones ya se habían realizado antes en otra zona del restaurante, y nada alarmante había sucedido. Ahora, en cambio, todo el proceso adquiere una dimensión distinta. La ventanilla se levanta, casi golpeando el rostro de la mujer y, al fin, ésta accede a eso que allí dentro ha estado esperando durante el transcurso de toda la escena, algo que quema, que cubre parte del cuerpo femenino con el humo que desprende, algo que definitivamente causa un cierto goce que se refleja en el rostro de la mujer (F. 19).

En este preciso instante, en que Mary accede al objeto de deseo, todo el aparato que en el orden imaginario la secuencia había creado, desaparece. Se abrasa en el mismo calor que define la sección del restaurante donde nos encontramos. Los encuadres abandonan la subjetividad que sobre la mirada de Mary se había creado, y lo hacen justo desde el momento en que su mirada se enfrenta de manera absoluta con el rostro de Johnnie reencuadrado en ese primer plano en el que sólo se interpone el plato humeante. De manera que cuando Mary alarga su mano para alcanzar el plato, la cámara abandona la posición subjetiva respecto de su mirada y todo el armazón especular que había tenido la situación se pierde por completo con la aprehensión del objeto deseado. A la vez que un cierto goce aparece en el rostro de Mary. Por último y para culminar este devastamiento de lo imaginario Mary se vuelve, da la espalda a un Johnnie que parece repentinamente ignorado por la mujer, concentrada sólo en el probable placer que la comida le va a proporcionar. Se podría decir, entonces, que el contacto con lo real, con el calor del objeto, hace que toda la estructura imaginaria que la escena había puesto en escena se desvanezca.

Pero no olvidemos que estamos hablando de cine clásico. Todo goce, toda unión entre hombre y mujer precisa de un marco simbólico en forma de palabra entregada. De modo que la mujer se aleja con ese algo que quema entre sus manos, perdida su mirada en ese placer que la posesión del objeto de deseo ha desatado, ajena ahora a la figura masculina que le ha facilitado esta experiencia. Johnnie, en cambio, no puede apartar la mirada de ese goce que en Mary se reconoce. Hasta que algo consigue

atraer su atención desde el exterior de todo este sistema de reencuadres que sus miradas habían construido (F. 20). Un fuera de campo demasiado poderoso parece llamarle, un fuera de campo que no es otro que aquel que ya fue introducido por ese ojo automático que vigilaba y que ahora toma otra forma: la estrella de sheriff (F. 21), es decir, la expresión metonímica de la ley más habitual en el cine clásico americano, prendida en el inmenso pecho de un hombre, curiosamente de la misma edad que el resto de clientes del restaurante.

Agente de esa ley, de esa norma, que gobierna en el local y que, como ya se advirtió, tiene en el dinero su principal significante. Pero también anticipación, en tanto que expresión metafórica de aquella otra Ley, de aquella otra palabra, que puede crear un marco simbólico en la relación que entre hombre y mujer se acaba de iniciar. Por tanto, alguien que toma para sí la tarea de restaurar la realidad, la barrera significante que separa las instancias femenina y masculina. Barrera que ya tenía forma en la pared que se interponía entre la pareja, pared que, sin embargo, tenía esos pequeños huecos por donde lo imaginario conseguía construirse, agujeros por donde el deseo en forma de mirada penetraba. Para reforzar la realidad semiótica surge el agente de la Ley, que asume también la función de instituirse como tercero (en tanto que anuncia la Ley simbólica), haciendo que entre en juego el valor de la palabra, aunque ahora sólo sea ese significante, un tanto inane, que sostiene el buen funcionamiento del restaurante. Ya que no se puede olvidar que desde que la pareja inicia su actividad delictiva, o más bien, desde que lo imaginario se ha ido construyendo, conduciendo hasta la obtención del objeto deseado, ninguna palabra ha sido pronunciada, pues esos momentos han estado vacíos de todo diálogo. Este tercero, que el sheriff parece representar, reclamará esa palabra de Johnnie, en forma de explicación de lo sucedido.

Comprobamos por tanto cómo el conflicto entre Johnnie y la Ley viene dado por una nueva ausencia de significante. Ausencia del significante dinero en el caso de la ley, con minúsculas, que opera en el local. Pero ausencia además, en este momento del filme, de esa palabra entregada, que sea capaz de crear un compromiso, un vínculo simbólico en la relación entre hombre y mujer. De manera que entre el representante de la ley y Johnnie comienza una lucha que Mary parece ser la única que, en primera instancia, percibe (F. 22 y 23). Pelea que será la última resistencia de Johnnie respecto al mundo paterno del que intenta huir desde el inicio de la película, hasta que finalmente esa asfixiante figura paterna

acepta ese papel de tercero, bendiciendo el compromiso nupcial entre Johnnie y Mary con el que la película concluye.

Volviendo a nuestra escena, un encuentro entre lo masculino y femenino se ha producido. De este reconocimiento entre hombre y mujer como objetos de deseo, surge en la comedia clásica la risa. Algo del universo que rodea a los protagonistas tiende a variar, no ya a pequeña escala como en un principio (F. 11 y 12), sino de forma espectacular. Las cosas comienzan a no funcionar como debieran y sobreviene el gag. La pelea entre Johnnie y el representante de la ley provoca el fallo de todo el sistema, una palanca es accionada involuntariamente en medio de la refriega y todas las ventanas, tras de las cuales se encuentra la comida, se abren (F. 24). Al grito de uno de los clientes de «¡comida gratis!», se sucederán unos segundos donde el caos se apodera de la situación. Los golpes y caídas se suceden en situaciones claramente deudoras del slapstick que caracterizó tantas películas cómicas del cine mudo americano (F. 25), directamente relacionadas con el género burlesco americano. El mundo se ha transformado de manera radical dentro del local, no parece hecho para ser vivido con normalidad. Todos los signos ordenadores de la realidad fracasan. La tensión del momento se descarga de nuevo en el gag, en la risa que los golpes provocan y la escena se llena de un sentido de la abundancia, de la alegría, del banquete, de un cierta tendencia al igualitarismo social. De manera que no podemos sino evocar aquel carnaval que Bajtin se ocupó de analizar en su obra[7].

En la escena se ha apelado desde el comienzo a lo que este autor llama lo bajo-material, una de las características del antiguo carnaval, donde el hombre consigue romper las barreras estrechas a las que el universo cotidiano le somete (barreras que en este caso son de orden puramente semiótico: el dinero), y puede acceder por unos momentos, siempre limitados, a un cierto estado de abundancia y alegría generalizada[8]. Incluso la figura final del representante de la ley, magullado y golpeado tiene sentido sólo desde esta perspectiva, pues una vez finalizada la escena toda la película se encaminará hacia el acceso de la pareja a ese orden simbólico que la Ley representa. Por lo que esta imagen de la ley malparada se ciñe únicamente a esta tan carnavalesca conclusión de esta secuencia en concreto.

Por supuesto, no queremos decir que la comedia americana sea ejemplo de lo que Bajtin entiende por carnavalesco, pero si existe algún género en donde sobrevive una cierta rememoración de las formas de risa más antiguas y populares es en el género burlesco americano, y la solución caótica de la escena apunta hacia este género con su ejemplar puesta en escena, plagada de caídas, tropiezos y resbalones espectaculares.

7. Mijail BAJTIN: op. cit.

Por tanto, es evidente que se ha producido un punto de ignición que ha afectado a la realidad del local y a nuestros protagonistas. Mary casi ha conseguido satisfacer su apetito (la pelea se lo ha impedido), y Johnnie sufre las consecuencias de manera dolorosa por los golpes recibidos, pero al mismo tiempo, divertida. Todo el universo del restaurante ha sufrido una mutación general. El deseo surgido entre ambos protagonistas y el intento desesperado de satisfacerle, ha convertido el terreno en resbaladizo, imposible de transitar, las caídas se suceden sin tregua. El espacio donde todo esto ha sucedido tendrá que ser de nuevo aseado, maquillado, reconstruido en lo imaginario.

Mientras todo el restaurante parece haberse venido abajo, Johnnie consigue llegar hasta Mary y escapar, dando paso a nuevas caídas y golpes y un fundido en negro con el que concluye la escena. Fundido que contribuye a transmitir al segmento ese carácter de independencia que ya habíamos comprobado desde aquella especie de título inicial en el que la palabra «Automático» parecía querer dar nombre a esta secuencia en concreto.

Incluso podemos apreciar en la secuencia un cierto canon áureo, planteamiento-nudo-desenlace. Este último no del todo satisfactorio dentro del clasicismo en el que queremos incluir la obra de Mitchell Leisen, ya que el vínculo simbólico que debe unir a la pareja no ha sido resuelto. Un punto de ignición ha aparecido como momento de inflexión del desarrollo del relato, pues todo el resto de la película se encaminará hacia el establecimiento final de ese marco simbólico necesario que en la escena queda sin resolver. Un cierto desorden, un cierto equívoco continuará presidiendo el universo del film, hasta que este lazo simbólico, en forma de matrimonio metaforizado, es puesto en escena mediante la palabra entregada por nuestro joven protagonista, y la aceptación del papel de tercero por parte de su padre. Lo que provoca que finalmente los nombres, es decir las posiciones en la estructura simbólica de padre e hijo se des-

8. Ibíd.: «La orientación hacia lo bajo es característica de todas las formas de alegría popular [...] es propia de los pleitos, luchas y golpes, son elementos que hacen caer, tiran al suelo, pisotean».

cubran como diferentes, ya que esa confusión entre el nombre paterno y el de su propio hijo ha sido otro de los grandes malentendidos que funcionan durante toda la película.

Vínculo simbólico en forma de palabra prometida, que por supuesto y recordando la secuencia analizada, no puede sino recurrir a la comida, a lo bajo- material, pero ya de forma definitivamente organizada para resolver esa cesión de la palabra y que se resume en el siguiente diálogo:

> Mary.—«¡Tienes empleo!»
> Johnnie.—«Y tú también»
> Mary.—«¿Cuál?»
> Johnnie.—«Prepararme el desayuno todas las mañanas»

Diálogo que no creemos deba ser tomado, más allá de su necesaria contextualización sociológica, como un rasgo de machismo, como algunos querrán ver, sino como la resolución más lógica de un film en el que se ha apelado continuamente al alimento como sustituto del objeto de deseo, y que comenzó con la marcha del hogar familiar de Johnnie tras una discusión con su padre durante, precisamente, el desayuno, que por lo demás le parecía insatisfactorio.

Por tanto y resumiendo, hemos podido ver cómo la comedia clásica trata básicamente del enamoramiento, de ese encuentro crítico entre hombre y mujer y de todo lo que en él se juega, provocando el equívoco, incluso el caos que deviene finalmente en risa. Hemos comprobado también cómo el deseo es descargado en cierta medida de su componente dramático, al sustituir la puesta en escena el cuerpo de los protagonistas por otros objetos que se cargan de un valor metafórico que ya no apunta a lo real del cuerpo. Fenómeno de desplazamiento que el mismo Freud ya catalogaba como una de las técnicas del chiste[9]. Todo ello sin renunciar

9. Sigmund FREUD: *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Alianza Editorial, 1969.
Creemos que motivo de análisis podría ser también la búsqueda en la comedia clásica de las categorías que Freud llega a establecer en esta obra: el chiste y lo cómico, pero esto excedería con mucho el ámbito de este breve artículo. Tan sólo señalar que creemos que mientras que el gag visual, directamente relacionado con el slapstick, podría moverse en el terreno de lo cómico pues nada parece introducirse ahí en el terreno del inconsciente, mientras que fenómenos como el desplazamiento del objeto deseado (en este caso en la comida) estarían más cercanos a la categoría de chiste, pues no parece que no puede sino tener su «fuente de placer» en lo inconsciente.
Por cierto que a los fenómenos a los que se atribuye la aparición de lo cómico, fenómenos que aparecen en el preconsciente de la persona que observa la situación cómica, Freud les da el nombre de «automáticos».

en ningún caso a poner en escena lo que con Requena hemos llamado «punto de ignición», como sucede en otros géneros del cine clásico.

También hemos observado cómo todo el escenario donde este proceso deseante hace aparición remite, como es lógico, a una puesta en escena de lo imaginario, incluso de lo especular, narcisista, y cómo precisamente ese punto de ignición, que hemos intentado situar en un momento muy concreto de la escena, destruye esa relación imaginaria por la abrupta aparición de algo de lo real: el plato de comida caliente.

Pero por otro lado, como espectadores, hemos vivido una cierta experiencia, pues en nuestra identificación imaginaria con la situación puesta en escena nos hemos visto obligados a construir nuestra propia cifra, situada en un principio allí donde el deseo de la pareja podía ser satisfecho, y nos hemos visto radicalmente descubiertos en esa especie de «fuera de la Ley» por una mirada mecánica que interpelaba directamente nuestra mirada, que nos vigilaba a nosotros al mismo tiempo que a los protagonistas, descubiertos, en fin, en nuestro propio deseo. Ahora bien, más allá de esa experiencia transgresora y gozosa que la secuencia analizada permite, el resto del filme, en tanto que Texto Clásico, nos confronta con una cierta verdad: Todo deseo tiene la necesidad de convertirse en algo más productivo, no aniquilador, por medio de un lazo simbólico que lo administre. Algo del sujeto del inconsciente resuena ahí, en la trama, tan transparente, y a la vez tan llena de interrogantes, de eso que llamamos comedia clásica.

F. 1

F. 2

F. 3

F. 4

F. 5

F. 6

F. 7

F. 8

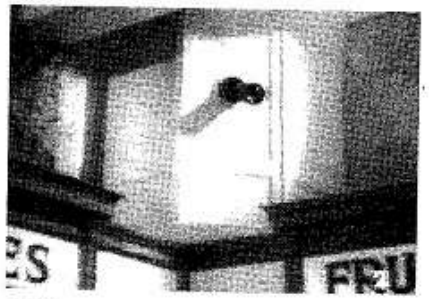
F. 9

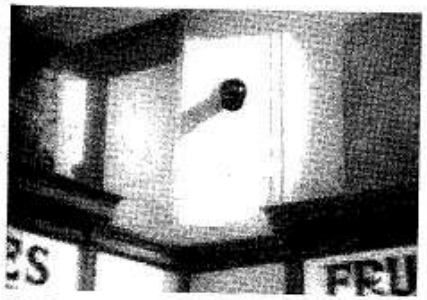
F. 10

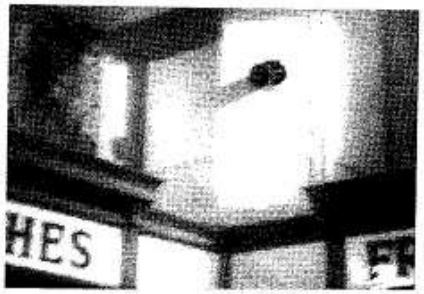
F. 11

F. 12

F. 13


F. 14

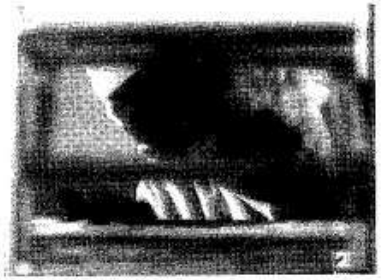

F. 15


F. 16

F. 17

F. 18

F. 19

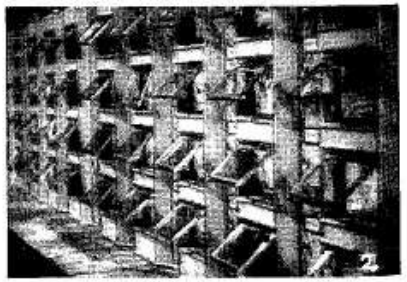


F. 20

F. 21

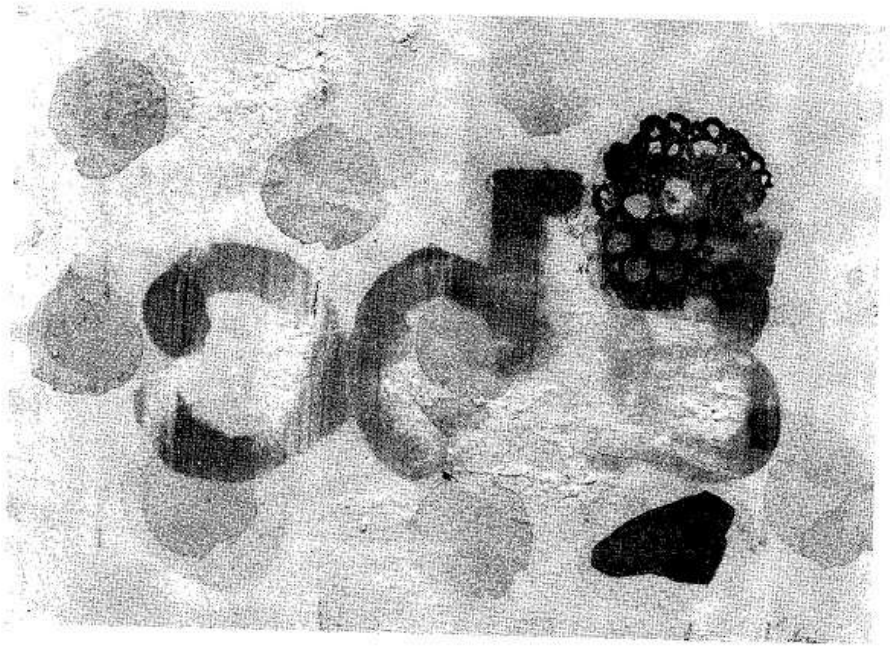
F. 22

F. 23



F. 24

F. 25



Vidas cruzadas, o el laberinto de Borges

JORGE PRAGA TERENTE

La obra de Robert Altman siempre ha tenido un cierto toque de singularidad, integrada por films en general nada placenteros y en clara discordancia con las tendencias dominantes o de éxito. En sus veintitantas películas, de las que en España se han estrenado unas quince, solamente se puede contar con una de clara comercialidad y grandes taquillas, *M.A.S.H.* (1970), cuyo éxito desencadenó incluso una serie de televisión, y permitió a Altman contar con el suficiente apoyo económico para emprender otros proyectos mucho más elitistas, que fueron poco a poco minando su crédito hasta el cierre prácticamente total con *Popeye* (1980).

La especial personalidad de este autor le ha llevado en muchas ocasiones a enfrentarse abiertamente a moldes clásicos, en un intento de renovación pero también de búsqueda de un espacio propio. Es el caso del atrevido *Buffalo Bill* (1976) —cuyo título original, *Buffalo Bill y los Indios, o Lección de Historia de Sitting Bull* ya nos ponía en guardia—, o de su original visión del Marlowe de Raymond Chandler en *El largo adiós* (1973). Su mirada a veces excesivamente intelectual, distante del espectáculo y del espectador, ha determinado una carrera intermitente y que en los años ochenta casi desapareció, hasta su inesperado éxito en 1991 con *El juego de Hollywood*, aplaudida por la crítica e incluso por la industria norteamericana a la que sometía a una visión feroz; también en taquilla obtuvo buenos rendimientos, lo que le permitió afrontar con presupuesto creciente *Vidas cruzadas* (1993) y posteriormente *Prêt-á-porter* (1995), que ha sido el comienzo de un nuevo hundimiento, tal vez el último, aunque Altman, nacido en 1920 en Kansas City —a la que homenajea

en su último film de 1996— todavía está repleto de proyectos, entre los que se incluye la segunda parte de aquella gran obra coral que fue *Nashville* (1975).

Vidas cruzadas tuvo una triunfal presentación en el Festival de Venecia, e inmediatamente centró la atención de la crítica europea, obteniendo entre otras distinciones el César francés. «Durante muchos años no ha habido, ni habrá, otro film de ambiciones tan universales ni resultados tan concluyentes», decía al cerrar su crítica Esteve Riambau en Dirigido[1]. Como ocurre también con otros muchos directores, desde Woody Allen a Hal Hartley, el eco en su país fue mucho menor.

Independientemente de la valoración que se haga de sus resultados, es indudable que Altman plantea con gran ambición un proyecto cinematográfico de rara originalidad: frente a la tradición evasiva de la «fábrica de sueños», orientada a la creación de géneros que se desarrollan en un cosmos autosuficiente, este film se nutre de los mismos materiales y casi de la misma naúsea que recibimos en nuestra percepción cotidiana. La vida fragmentaria y fragmentada, la sinrazón de los días, las pequeñas y anónimas miserias de la gran urbe, están entre los hilos que moviliza la película. Con ello se coloca en el centro de nuestro tiempo, de nuestro espacio ciudadano y personal, y en este acto especular queda un margen para la reflexión que origina la autocontemplación.

A) La obra hacia fuera

Pero tampoco es *Vidas cruzadas* una obra aislada; entronca con un gran torrente de textos interrogativos de nuestra agitada posmodernidad, textos no explicativos sino testimoniales, textos que son capaces de hacer preguntas, las buenas preguntas que Wittgenstein reclamaba como piedra angular de la filosofía auténtica; las respuestas llegarán solas. Por eso abrimos el análisis buscando en primer lugar cómplices contemporáneos del film de Altman, más abundantes en el campo literario que en el cinematográfico, pues la base industrial de éste cada vez cercena más la experimentación, y buena cuenta se da de esta estrecha concepción financiera en *El juego de Hollywood*. De la literatura parte precisamente nuestro autor, y de una obra y un autor ciertamente singular.

1. Esteve Riambau: «El juego de América», en *Dirigido* nº 222, marzo 1994, p.63.

A1. Raymond Carver

Carver ha sido un escritor realmente seminal para la literatura de su tiempo, de nuestro tiempo. Su temprana desaparición (murió a los cuarenta y ocho años) dejó su producción en sólo cuatro libros de relatos cortos, más alguno de poemas; pero aún así su influencia es enorme, sintetizada en toda una corriente literaria que le tiene como centro, el «realismo sucio». Su estilo seco, exacto, evoca a veces a otras escrituras poderosas como las de Truman Capote, o Salinger, en las que siempre se envidia su facilidad para ir al grano, de llegar sin titubeos al corazón del problema.

Las características temáticas de la obra de Carver parecen oponerse a su utilización cinematográfica: son breves biografías inconclusas y sin un punto de arranque nítido, una especie de página arrancada de un libro vital que desconocemos en su mayoría; y se nutren de gente vulgar, con escasísimos ribetes psicológicos, embarcados en una anécdota leve y azarosa que desde luego no va a cambiar su suerte. Poca, poquísima sustancia para un largometraje.

«Considero la obra de Carver un solo cuento, pues sus cuentos son todos incidentes, cosas que ocurren a la gente», afirma Altman en el prólogo al libro que reúne los relatos utilizados en el film[2]. El carácter unitario de estos cuentos reside en una hermandad misteriosa, más negativa que positiva, pues «tratan más de aquello que no sabemos que de lo que sabemos», como dice en otro momento el director. Y con estos materiales va a edificar una obra que no sólo se confiesa realista en su temática, sino ante todo en su arquitectura: «la película podría seguir eternamente, porque es como la vida misma».

La originalidad de Altman va a consistir en elaborar un armazón que le permita servirse de Carver tal como se ofrece en su obra, potenciando tres características realmente heterodoxas para la construcción de un guión: fragmentariedad, narraciones inconclusas, y levedad azarosa de las anécdotas. Pero son también rasgos que abundan en muchos de los discursos artísticos que nos rodean, muy posiblemente porque sean constituyentes de nuestra percepción existencial. Vamos a señalar algunos.

2. Raymond Carver: *Short Cuts*, con prólogo de Robert Altman. Anagrama, Barcelona, 1994.

A2. Preeminencia del fragmento

Narrar supone, como es sabido, tomar decisiones continuas sobre tiempos y espacios. El desarrollo dramático, tanto en cine como en literatura, se da por la sucesiva incardinación de fragmentos que van componiendo un tiempo diegético y deslizando un espacio de variable topología. En la adecuada concatenación de estos elementos se urde un recorrido global que acaba por absorber y diluir sus partes hasta hacerlas irreconocibles en la memoria del receptor, que solo retiene una trayectoria completa a la que cree haber asistido en su totalidad.

Para esta operación el cine dispone de recursos heredados de la literatura, como ya señaló Eisenstein en un célebre ensayo[3], pero también ha elaborado una serie de reglas de ensamblaje específicas —las leyes del *raccord*, las graduaciones de la planificación, las convenciones para las elipsis, la homogeneidad del espacio...— entre cuyas finalidades se cuenta desde luego la sutura de los distintos planos y secuencias, suavizando la violencia visual que supone el cambio repentino de ubicación o el trastoque del flujo temporal; incluso algo tan divergente con la percepción real como son las acciones paralelas se incorporan al desarrollo narrrativo desde los tiempos de Porter, sin ningún esfuerzo para el receptor.

Otras teorías, como las aportadas por los primeros cineastas soviéticos, han tratado de forma muy diferente la conjunción de planos, buscando la confrontación o la explosión poética allí donde el montaje clásico sólo buscaba la sutura, pero el resultado final tambien disolvía el fragmento en unidades superiores.

De esta operación se hace cargo ejemplar y explícitamente *Blow-Up*, la película dirigida en Londres en 1967 por Michelangelo Antonioni. Hay un momento en que el protagonista, un joven fotógrafo de moda de aquellos cenitales años sesenta, toma una serie de instantáneas en un solitario parque; por azar, algunas de ellas recogen efusiones amorosas de una pareja, que acaba por advertir muy contrariada la presencia de la cámara fisgona. Hasta aquí nada relevante para construir una historia, ningún enigma salvo el inquietante silencio que envuelve al parque solitario. Pero la extemporánea reacción de la mujer, que amenaza al fotógrafo y le visita posteriormente en su casa con extraño empeño seductor, desata la intriga sobre los hechos *rodados*, y tras una apasionante búsqueda en

3. S.M.Eisenstein: «Dickens, Griffith y el film de hoy», en *Teoría y técnica cinematográficas*, Rialp, Madrid, 1959.

el laboratorio se acaba por descubrir un orden narrativo para lo sucedido, una cadena de intenciones que se visualizan en las tomas convenientemente ampliadas —juego de planificación—, que muestran la preparación y consumación de un asesinato. Las imágenes iniciales, azarosas y desechables, han dado paso a una narración que las envuelve y necesita, con las que se reconstruyen unos hechos que disuelven su individualidad y contingencia.

Lo llamativo de este ejemplo es su doble juego, desvelando la textura de la narración —simples fotogramas aislados— al mismo tiempo que la posibilita fagocitando sus componentes; pero en el cine dominante de nuestros días es muy improbable encontrarse con productos que revelen su entramado —de ahí la excepcionalidad de la obra de Altman.

Sin embargo en la literatura contemporánea se puede rastrear con facilidad obras que jueguen con la preeminencia del fragmento, y que puedan iluminar el empeño de Altman: recordemos que la novela capital de Julio Cortázar, *Rayuela*, se abre con un «Tablero direccional», en el que marca varios recorridos por sus capítulos, más los que imaginativamente se quieran construir. Y otro autor clave de nuestra época, Italo Calvino, inagura en *Si una noche de invierno un viajero* una trama tras otra, abandonándolas en cuanto el lector comienza a sumergirse en ellas. Y con Italo Calvino podemos desembarcar en el «Oulipo», el célebre e imaginario «taller de literatura potencial», en el que los Queneau, Le Lionnais, Duchamp o Perec confeccionaron sus historias con todos los resortes combinatorios que la lengua —potencialmente— puede ofrecer. Entre ellas hay una que por su estructura puede hermanarse con la película de Altman: *La vida instrucciones de uso*, la obra decisiva de Georges Perec, a la que dedicó diez años de trabajo; en ella se cuenta a través de 99 capítulos la vida hacia atrás de las personas y las cosas que en un momento dado —el veintitrés de julio de mil novecientos setenta y cinco, a las ocho de la tarde— moran en el interior de un edificio parisino. Un minucioso recorrido que en cada capítulo arranca de un gesto, o de la forma de un jarrón, o de un rayo de sol que entra por la ventana. Parte por parte, sirviéndose del mismo juego que obsesiona a alguno de los vecinos, y que Perec anuncia en la primera página de su novela: el puzzle.

> «Al principio el arte del puzzle parece un arte breve, un arte de poca entidad, contenido todo él en una elemental enseñanza de la Gestalttheorie; el objeto considerado no es una suma

de elementos que haya que aislar y analizar primero, sino un conjunto, es decir, una forma, una estructura: el elemento no preexiste al conjunto, no es ni más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras, sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco.»[4]

¿Y cuál es el puzzle que compone Perec con sus 99 piezas? Algo tan irrelevante, tan insignificante como esa escena de interior o ese conejo que culmina el esfuerzo, inútil como novedad pues casi siempre se conoce la figura que se ha de componer: Perec ofrece como logro final *el presente*, la delgadísima capa de tiempo que es la vida en marcha, imparable y olvidable en su particularidad, y que no desemboca en nada que no sea su inmediata extinción. Y esto le emparenta con el film de Altman.

A3. Ausencia de clausura

El final del libro de Perec es en realidad su comienzo, pues de ese atardecer de finales de junio y de ese número 11 de la calle Simon-Crubellier se ha arrancado para atrás en busca de las raíces del presente: y nada se concluye al final del puzzle, salvo la consecución de ese momento que rápidamente se diluye en el siguiente y en el siguiente.

Algo de esto hay también en Carver, que suele liquidar la ligera anécdota con un punto final que deja casi todo colgando. Y que ha contagiado a otros autores, como se aprecia en los relatos breves de Tobías Wolf reunidos en *De regreso al mundo*, o en *Rayuela*, que finaliza un poco

4. Georges Perec: *La vida instrucciones de uso*, Anagrama, Barcelona, 1992, p. 13.

retóricamente con la inacabable llamada entre dos capítulos. También Italo Calvino abandona a Cósimo en *El barón rampante* disolviendo la acción entre su materialidad más pura, aquella que en épocas predigitales siempre soportaba la escritura: la tinta y sus filigranas en el papel. Y Brett Easton Ellis, el novelista testigo del horror y el vacío de la juventud yanqui que tantos epígonos está dejando en la literatura española, se muestra incapaz de ofrecer un cierre a su más espeluznante pesadilla, *American Psycho*, limitándose a anotar: «No hay salida».

Frente a estas experiencias artísticas de nuestra época, recordemos que el relato clásico imponía siempre un final definitorio: en films de los cuarenta o los cincuenta el «Fin» o el «The end» era siempre redundante. Y es que este tipo de relatos ambicionaba la construcción de un sentido capitular para la acción: la aportación de un saber o de una experiencia que permitiese afrontar la vida sin angustia interior o sin enemigo exterior. El relato era un trayecto empírico —que el buen espectador vivía como propio— que aportaba la madurez para un porvenir seguro y feliz, y resuelto el conflicto la narración se disolvía en un futuro sin tiempo dramático. Pero para ello se precisa una topología interior a la obra que localice las carencias de los personajes, y los movimientos que deben hacer para colmarlas, y desde este punto de vista entendemos mejor el agujero negro que arrastra la obra de Brett Easton Ellis, pues sus personajes creen no tener carencias por estar plenamente rodeados de los objetos que ambicionan —incluso se describe la «psicología» de cada uno por las marcas comerciales de lo que poseen—, y además todo es posible para ellos, hasta las experiencias límite del sexo y la muerte.

Las últimas obras de Altman concuerdan con esta ausencia de clausura que parece marcar muchos discursos artísticos contemporáneos: *El juego de Hollywood* se cierra con un final tan artificioso —música dulzona, sol y flores, el beso de la pareja, y encima un «The end» que llevaba años sin verse en la pantalla— que no es sino un guiño, un metafinal planeado desde dentro de la película por un enigmático guionista que ya se deja oír desde la primera secuencia. Y en *Prêt-á-porter* la sucesión un poco caótica de desfiles y ambientes de moda se cierra con uno más, pero no uno cualquiera: el que devuelve el cuerpo etéreo de las modelos a su desnudez total, desvelándolas como pobre amasijo de huesos y humores, cuerpos de campo de concentración y nunca de cánones de belleza y deseo.

Sin clausura, el relato se parece demasiado a la vida, como ella queda suspendida en presentes inciertos que sólo se pueden someter a la ley segura de la muerte. Por ello el final no es sólo una frontera legal o física de la obra de arte, sino que es su radical oposición a la muerte, pues ofrece un futuro feliz, y por tanto eterno, al cosmos de la obra. Esta relación entre la clausura y la muerte fue muy clarividentemente establecida por Pasolini en un texto añejo:

> «El hombre se expresa principalmente con su acción —no entendida como una mera acción pragmática— porque con ella modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea de sentido, hasta que no se haya consumado. Puede haber un hombre honesto que, a los sesenta años, cometa un delito: esta acción censurable modofica todas sus acciones anteriores y, por consiguiente, se presenta distinto del que siempre fue. Por lo tanto, es absolutamente necesario morir, porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que, por lo tanto, atribuímos la máxima importancia) es intraducible. La muerte realiza un rapidísimo montaje de nuestra vida: o sea selecciona sus momentos verdaderamente significativos (inmodificables ya por otros posibles momentos contrarios o incoherentes), y los ordena sucesivamente, haciendo de nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, un pasado claro, estable, cierto y por lo tanto, lingüísticamente bien descriptible».[5]

A4. El laberinto del azar

La elección de la trama narrativa está sometida a una intención general que va escogiendo o rechazando jalones con los que construir una línea de avance. Tal es la metáfora vectorial que mejor resume esta idea clásica del cuento: La línea unidireccional, A ——> B , en la que cada

5. Pier Paolo Pasolini: «Discurso sobre el planosecuencia o el cine como semiología de la realidad», en *Problemas del nuevo cine*, Alianza Editorial, Madrid, 1971, pp. 67-68.

punto que la conforma carga con todos los anteriores y precisa de los siguientes hasta alcanzar el fin B, que a veces es el reinicio de A (engrosado por el saber que depara la narración) y otras la consecución de algo nuevo pero necesario desde que A se quebró.

En este trayecto seguro para alcanzar la seguridad, hay una palabra que debe excluirse de su arquitectura: el azar. Nada queda confiado a la casualidad, pues todo está bajo el reinado de la causalidad para alcanzar B. Permitir que la trama quede confiada a una combinación de cartas del tarot, como hace Calvino en *El castillo de los destinos cruzados*, es cambiar la necesidad de la narración —su carácter ejemplar e intersubjetivo por tanto— por lo incidental y contingente, en definitiva por lo In-significante.

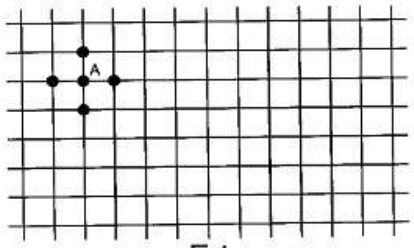
Y sin embargo la idea de una narración no predeterminada planea reiteradamente. Paul Auster recorre en *El cuaderno rojo* la cadena de casualidades que le han llevado a estar donde está, e incluso a germinar la primera página de alguna novela. Bajo este embrujo se desarrolla la formidable —y no clausurada pesadilla de *La música del azar*, o el personaje del estanquero en *Smoke*, que efectuaba todos los días a la misma hora y en el mismo lugar idéntica foto, salvo en los personajes que aleatoriamente se incorporaban al encuadre.

Si el azar forma parte de nuestras estrategias, el firme vector que metaforizaba el trayecto del relato clásico se escinde en múltiples cortaduras, salidas, vueltas y revueltas que no se sabe dónde van; esta operación de borrado acaba finalmente desembocando en la vieja idea del laberinto, y tras él su principal valedor: Jorge Luis Borges.

En varias de sus obras, de tan difícil clasificación, introduce el autor argentino alguna maraña como clave: la geometría euclídea o cartesiana, la cábala, la biblioteca infinita, las aporías sobre el movimiento, los espejos...con los que elabora una trama en la que los personajes casi nunca ocupan el papel central. El laberinto más ambicioso que posiblemente urdió está en el célebre cuento *El jardín de senderos que se bifurcan*. Con su habitual ropaje de intriga y pseudoreferencias documentales, se nos conduce a un autor chino del siglo XIX, Ts'ui Pên, retirado de la vida política para escribir una novela más amplia que cualquier otra, y «edificar un laberinto en el que se perdiesen todos los hombres». Tras trece años de trabajo deja una extraña novela, y ningún rastro del laberinto, hasta que por fin uno de sus descendientes encuentra —por absoluto azar— al hombre que ha desvelado el misterio de Ts'ui Pên:

«En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina las otras. Ts'ui Pên opta —simultáneamente— por todas. *Crea*, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan. De ahí las contradicciones de la novela. Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera. En la obra de Ts'ui Pên, todos los desenlaces ocurren; cada uno es el punto de partida de otras bifurcaciones. Alguna vez, los senderos de ese laberinto convergen: por ejemplo, usted llega a esta casa, pero en uno de los pasados posibles usted es mi enemigo, en otro mi amigo».[6]

La novela es entonces el laberinto perfecto, por infinito, en tiempo y espacio. Cada nudo A de la trama da origen a varios, que a su vez se bifurcan en otros, y éstos en otros... Su estructura podría ser el de la figura (F. 1), si optamos por un trazado cuadrangular (Perec lo habría ensayado octogonal), en el que las líneas son infinitas en cantidad y longitud.Cada trayectoria sería una historia, pero esta obra quiere contenerlas todas, pues todas importan por igual. No hay clausura y tampoco significación, ya que cualquier recorrido es igualmente posible, dentro de una combinatoria general que trivializa cualquiera de sus componentes reduciéndolos a cuantificaciones.



F.1

B) La obra hacia dentro

Vamos ahora a estudiar más de cerca *Vidas cruzadas*, ateniéndonos a las peculiaridades de su estructura, pero arrancando de los puntos de vista que se han elaborado en el apartado anterior, y que trataban de conectar esta obra con otras de su tiempo.

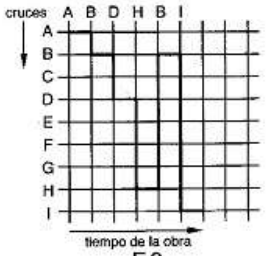
6. Jorge Luis Borges: *Obras completas*, Ultramar Ediciones, Madrid, 1977, p. 478.

B1. Estructura narrativa

Vidas cruzadas parte de ocho cuentos de Carver, diseminados en sus cuatro colecciones de relatos, más un poema, *Limonada*, que se emplea de forma indirecta, y un último cuento escrito por Altman y su coguionista Frank Barhydt.

Esas historias, que en Carver eran totalmente independientes entre sí, y que estaban ambientadas en pequeñas ciudades del estado de Washington, se trasplantan a los arrabales de Los Angeles y se aglutinan en un mismo tiempo: tres dios con sus respectivas noches; además, las anécdotas carverianas, demasiado estrictas para el cine, se expenden hacia adelante y hacia atrás, engrosándolas con nuevos matices y personajes. Pero lo que da un atractivo especial a la base literaria es el cruce posterior que se hace con estos materiales: a través de distintas rimas y enlaces —relaciones familiares, vecinales, encuentros en bares, sorpresas del azar, accidentes, problemas comunales...— se va saltando de uno a otro, en secuencias de escasos minutos o incluso segundos, componiendo un magma caótico en el que no se sabe hacia dónde se avanza ni se encuentra un sentido a lo que sucede, tanto en cada historia aislada como en su alternancia.

Podría trazarse (F. 2) un esquema del tiempo en que se van cruzando las distintan vidas particulares del film; si estas son A,B,C,D,E,F,G,H e I, la entrada de cada una de ellas ocuparía un espacio narrativo que oscurecería a las demás, dando lugar a una trayectoria (subrayada en el esquema) encadenada con fragmentos: ABDHBI..., pero que también podría haber sido otra muy distinta: tras A se saltaría a C, o a D, o a E, con la misma legitimidad narrativa, pues el cambio se debe a razones incidentales o de simple rima —una puerta que se cierra, la televisión que emite el mismo programa—, y resultaría otra película distinta a la anterior, pero isomorfa en contenidos y ritmos aunque recogiera nuevos fragmentos de las mismas vidas, desdeñados o tapados en la elección anterior. Todas las variaciones son posibles, y sometidas al mismo saldo diegético, pues estos fragmentos elegidos aleatoriamente nunca se disuelven en una narración superior; por el contrario, se ciñen a su condición de fogonazo incidental, y su



F.2

suma sólo arroja el paso del tiempo, acumulativo y ciego.

Reaparece aquí la idea del laberinto borgiano; la trayectoria del film, sometido al juego de la combinación y el azar, abandona su firmeza rectilínea y se bifurca en incontables senderos como los que pensaba Ts'ui Pên, siendo la película sólo un recorrido entre los que integran la inabarcable totalidad. ¿Y cuál es el puzzle que componen estos fragmentos, que en su audacia rítmica atrapan obsesivamente nuestra atención? Uno muy similar al que con tonalidades diferentes elabora Georges Perec: el del presente, incierto e imparable; esos tres días de Los Angeles, marcados solamente por nuestro fisgoneo en ellos, pero en los que no somos capaces de extraer una experiencia enriquecedora y triunfadora frente a la angustia, ni desplazarnos progresivamente hacia un final que sólo puede ser la reiteración de ese tiempo frágil y oscuro.

B2. El laberinto y la ciudad

¿Cuál es la localización urbana que Altman escoge para su obra? En el prólogo a los cuentos de Carver lo explica claramente: «Deseábamos situar la acción en un vasto contexto suburbano para que los personajes se pudieran conocer de manera fortuita, en un Los Angeles sin explotar, que es también el país de Carver; no Hollywood ni Beverly Hills, sino Downey, Watts, Compton, Pomona, Glendale..., barrios americanos de las afueras, nombres que se oyen en los partes sobre el estado de las carreteras».

Los planos iniciales del film nos muestran desde las alturas, a través de unos helicópteros que fumigan una plaga de la fruta, una ciudad que en la noche adopta la forma reticular de las figuras dibujadas anteriormente, con esas calles rectilíneas marcadas por puntos iluminados cruzándose en la noche. Son planos a los que el cine de los últimos años ha recurrido en varias ocasiones, la gran explanada iluminada ante las colinas de Hollywood, tan cara al cine de Spielberg y que sirve de fondo a las primeras andanzas del alienígena de *E. T.*

Por esa ciudad se van a deslizar y combinar las vidas privadas, pero para su elección debemos contar con más motivos que esa claridad geométrica que también se encuentra en otras urbes estadounidenses, y a ello se aplica con gran brillantez Roland Barthes:

> «Las ciudades cuadrangulares, reticulares (Los Angeles, por ejemplo) producen, digamos, un malestar profundo; ellas hieren nuestro sentimiento cenestésico de la ciudad, que exige que todo espacio urbano tenga un centro donde ir, de donde volver, un lugar completo en el cual soñar y por referencia al cual dirigirse o retirarse, en una palabra inventarse. Por múltiples razones (históricas, económicas, religiosas, militares), Occidente no ha hecho más que comprender demasiado bien esta ley: todas sus ciudades son concéntricas; pero también conforme al movimiento mismo de la metafísica occidental, para la cual todo centro es el lugar de la verdad, el centro de nuestras ciudades está siempre lleno: lugar marcado, es donde se ensamblan y condensan los valores de la civilización: la espiritualidad (con las iglesias), el poder (con los despachos), el dinero (con los bancos), la mercancía (con las grandes tiendas), la palabra (con los ágoras: cafés y paseos): ir al centro, es reencontrar la "verdad" social, es participar de la soberbia plenitud de la "realidad"».[7]

Estamos en la ciudad sin centro, sin verdad, en la que los desplazamientos carecen de identidad, de dirección jerarquizadora; sólo obedecen a razones particulares, insignificantes. Esa ciudad es como el enrejado del laberinto, y así nos la muestran los fotogramas que cierran el film, encadenados con parcelas del mapa de Los Angeles que se funden en total identidad anónima. La pesadilla borgiana del laberinto infinito evoca en este entramado de calles que se metamorfosean en sí mismas a la estructura del fractal matemático, la figura que la informática contemporánea ha creado y que se caracteriza por reproducir en cualquiera de sus partes el mismo aspecto gráfico, y el mismo que presenta la totalidad de la figura.

Las expectativas de vida que arrastran los personajes del film sobre ese cruce de caminos están machaconamente indicadas en una canción, que abre y cierra el film, y cuya letra reza así de explícita:

> Si buscas un arco iris
> sabes que primero lloverá.

7. Roland Barthes: *L'empire des signes*, Editions d' Art Albert Skira, Geneve, 1970, p. 43.

Durante un momento eres feliz,
al otro sólo queda dolor.
Sí, eres prisionera, yo soy prisionera de la vida.
La vida es buena, es mala,
la vida está entre ambos.
Lo inesperado, la incertidumbre hace aguantar.
Ya sabes lo que digo.
Un día eres la dueña del mundo,
al otro, el mundo se adueña de tí.
Un día dices que es mentira.
Al otro juras que es verdad.
Cuando eres prisionera, yo soy prisionera de la vida.

Todo es accidental, puede ser así o al contrario, nos insisten. Si no hay una verdad referencial, una trayectoria modélica, los hechos se despliegan azarosamente, aprisionados en la ciudad en la que el elemento omnipresente, el único que socializa las vidas privadas es la televisión, siempre encendida en cada casa, vomitando imágenes que todos miran y a nadie importan.

B3. Final entrópico

Para que la exposición de unos hechos interesen a un hipotético espectador deben ofrecerle la presencia de alguna carencia, algún conflicto que precise una intervención restauradora del orden: el estado de caos siempre se recibe como indeseable, y la promesa de su sustitución por un cosmos equilibrado mantiene la atención e incluso involucra al espectador, sutilmente anudado a la estructura del conflicto.

Llamamos entropía a ese desorden que se introduce en la esfera del relato; pero no sólo el arte se ocupa de este concepto, sino también la ciencia, y en general cualquier disciplina de base empírica. Es decir, también medimos en la realidad este inquietante parámetro, y precisamente la ciencia establece con carácter irrefutable —y desolador— su comportamiento, en la segunda ley de la Termodinámica: «En un sistema aislado, la entropía del sistema (la medida de su desorden) aumenta o permanece constante».

El arte es indudablemente una vieja y eficaz receta para defenderse de este sendero de degradación que dicha ley asegura; nuestra vida camina imparablemente hacia su extinción, lo que en palabras de Pasolini nos convertirá en «lingüísticamente descriptibles» por haber alcanzado un destino definitivo. Pero el universo que el arte nos regala, y muy especialmente el del cine clásico, ofrece el milagro final de la disolución de la entropía y su sustitución por un cosmos equilibrado en el que el tiempo deja de avanzar.

Sin embargo en *Vidas cruzadas* no parece existir una ley compensatoria de nuestro presente incierto. Por el contrario, reitera esa incertidumbre con las biografías particulares que desarrolla. Sí es cierto que alguno de sus episodios tiende a una cierta claridad, pues el magma total sería ingobernable en un film tan largo; y curiosamente es en la historia que Altman incorpora sin contar con Carver donde más explicaciones se dan, y en la que se produce algo parecido a un desenlace trágico. Pero la sensación global es la de un tiempo imparable, con el frenesí de las megápolis.

¿Puede tener algún final el film? Si precisamente las producciones de este autor ponen del revés muchas de las convenciones cinematográficas, el final impuesto va a ser coherente con esa inversión de valores: si todo se moviliza ciegamente, por azar, manteniendo o aumentando el desorden, la clausura será el hecho más impredecible de todos, el más inesperado y entrópico: un terremoto. Lo que en otro film constituiría un buen arranque, pues arrastraría muertes, enigmas, desapariciones, y necesitaría de héroes que afrontasen el mal, es aquí el rebosamiento de tanta tensión acumulada, una especie de gigantesca sacudida que devuelve tranquilidad engañosa.

«Lo inesperado, la incertidumbre hace aguantar», decía la canción antes citada. Y efectivamente, con este hecho fortuito aguantan un poco más los habitantes de Los Angeles, disfrazándolo de datos científicos y explicaciones geológicas, marcando incluso un horizonte de esperanza con el tiempo que queda hasta el gran seismo, que la ciencia vagamente predice. En su bondad, el terremoto carga con el asesinato de móvil sexual ejecutado por el personaje más desvalido del film; este final oculta su crimen y le devuelve un pequeño tramo de esperanza, como también lo hace con la pareja alcohólica a la que castigará a un leve purgatorio de resaca, o con el infiel policía al que su uniforme termina por servir para algo útil. Y con esta pequeña dosis de tranquilidad la fiesta seguirá en el

hogar de los Wyman, las calles volverán a llenarse y las vidas a cruzarse, pues realmente nada ha terminado, como ya advertía Altman: «la película podría seguir eternamente, porque es como la vida misma».

La Buena Estrella

ANA PAULA RUIZ JIMÉNEZ

Animales mansamente apretujados, enfilados y listos para su sabio y eficaz descuartizamiento. Estas son las primeras imágenes con las que arranca el film, pertenecientes al genérico, en la que se nos muestra la moderna cadena de despiece de un gran matadero; imágenes y ruidos de máquinas, sierras, cuchillos guiados por manos expertas y curtidas por la rutina de su función. Al igual que, por eficaz corte de montaje, son las imágenes que nos resumen este proceso de despiece. El cromatismo encarnado de las imágenes riman con el rojo de los rótulos del genérico; llegados al título del film los rótulos son más grandes, La Buena *estrella* pero resalta por demás la palabra estrella, ocupando casi un tercio de la pantalla.

Llama la atención la rima cromática entre las materialmente descarnadas imágenes, estas densas imágenes-huella ásperamente documentales y sólo vehiculadas por la descripción por corte de su propio proceso de despiece, con los signos gráficos de los rótulos del título. Rótulo, éste del título que para imponer su lectura y llegados a este punto, ha tenido que aumentar de tamaño, pues ya nuestra mirada está magnetizada por el goce descarnado de lo que muestran las imágenes.

Una rima plástica (a poco que nos detengamos podría ser una obra de las múltiples que en las vanguardias artísticas abundan) que elabora cierta metáfora al fundirse sus opuestos valores semánticos. Pues buena estrella es esa especie de hado que augura suerte o un buen destino, sin que para ello tenga que mediar trabajo o voluntad alguna. Estrella es ade-

más, al contrario de los desgarrados cuerpos en los que se incrusta, un *cuerpo* celeste con luz propia, sin duda más ingrávido que los terrestres y por ello extracorpóreo. Una rima plástica que nos remite al señalamiento, quizá por su distancia clamoroso, de un abismo entre lo corpóreo y lo extracorpóreo, lo matérico y lo cósmico, entre la carne y el espíritu, el signo y la palabra.

Prosigue el genérico y las reses abiertas en canal, colgadas y enfiladas, van tomando su forma de venta para el consumo. Al final de esta limpia y eficiente cadena industrial vemos a Rafa (Antonio Resines) pagar la carne más barata («Nada de carne gallega que en mi barrio estamos a fin de mes y eso se nota»). Rafa con un lomo de cerdo a cuestas se dispone a salir del matadero. Uno de los operarios se aproxima para darle una bolsa de plástico con unos cuchillos recién afilados. Descarga su mercancía, arranca su furgoneta y enfila hacia la salida del gran mercado. Este es el último plano del genérico, que coincide con el último rótulo, el que corresponde al director del film y a su nombre.

La caliente cromaticidad del interior del matadero se convierte, sin apenas transición, en azul nocturno, ya que toda esta secuencia es recogida por montaje interno. Con Rafa arrancando la furgoneta arranca al unísono una panorámica ligeramente ascendente que muestra la dirección de la furgoneta, de tal forma que acaba convirtiéndose en un gran plano general con una fuerte composición en perspectiva —fuertemente dibujada por una elaborada iluminación— cuyo punto de fuga es la dirección en profundidad que toma la furgoneta en la parte superior derecha de la pantalla. Así, antes del fundido a negro final del genérico, quedan anotados composicionalmente dirección, profundidad, e incrustadas en ella —en el centro del campo— los rótulos: dirección RICARDO FRANCO, del mismo color encarnado y que ahora contrastan más con la cromaticidad azul nocturna de la imagen.

Es interesante el contraste de la puesta en escena entre los dos momentos informativamente más importantes en un genérico: el del título del film, y el del responsable último del mismo, el director, el que lo firma[1]. Si en el primero de ellos anotamos un abismo, un puro contraste

1. No trate de leerse aquí cierta captura de la psicología o posición del director: nuestra lectura es textual y las únicas posiciones que se demandan son las que el propio texto produce, incluidas las nuestras de re-lectores. No obstante este texto anota la importancia, como veremos, de los nombres como anudamientos a la cadena simbólica.

entre dos términos antitéticos que sólo riman en sus masas cromáticas, en este último fragmento, el aparato enunciativo del film presenta una articulación mucho más elaborada. Pasamos del montaje por corte, al montaje interno, del rojo-carne al azul-nocturno (el paisaje donde habitan las estrellas). Y lo que es más importante, a partir de este segundo segmento, comienza a articularse la narración a través de la introducción de los personajes —a través del punto de vista de Rafa—. Así, nuestra mirada no percibe el genérico como un segmento separado de la narración fílmica, destinado a la simple información del reparto y equipo técnico-artístico, y más o menos ilustrada, sino también, —y sobre todo— como el comienzo del relato.

En la potencia del contraste puede leerse cierta urgencia, cierta necesidad por narrar, por articular relato. He aquí cómo ya desde el genérico el aparato enunciador del film se moviliza hacia cierta reconstrucción o cierta voluntad de articulación de lo descarnado, de lo tro-ceado, y de que los signos —rótulos que allí se incrustaban— tomen una dirección, se articulen en relato, se conviertan en algo más (y eso es lo que clama) que signos, en palabras; y en palabras que a la fuerza han de ser palabras narradas, sostenidas, sujetadas en una trama narrativa.

Y porque es aquí, en el genérico, donde da comienzo la narración, nada nos desautoriza a establecer una comparación con lo que ella misma va a dar a continuación. Así, dos personajes —representantes de la carne humana más barata de las ciudades— son los que en una fría madrugada se despedazan en un túnel a las afueras de la gran ciudad. Sin duda el trayecto a recorrer, señalado metafóricamente en el genérico como una promesa, habrá de ser largo y tortuoso, y nada garantiza el éxito de su empeño, porque partimos de nada o de casi nada... Por eso el relato presentará el arrasamiento simbólico de los personajes primorosamente diseccionado en tres partes, que una a una, a modo de rótulos de capítulos —de negro, grado 0 de imagen—, nombran a nuestros personajes. Pero los nombran no ya con su nombre, ese que liga a la cadena de la genealogía personal, sino con su sobrenombre, ese alias que a modo de superposición y borrado del propio, califica y encadena con el inmediato y cotidiano presente. Así serán presentados: LA TUERTA, Marina (Maribel Verdú), EL GUAPO DE CARA, Daniel (Jordi Mollá) y EL MANSO, Rafa (Antonio Resines). Sobrenombres, que están tan pegados al señalamiento de sus heridas, a su cuerpo que parecen pesar como una condena,

irremediablemente atados a un oscuro destino. Porque es del trabajo de recuperación de las palabras necesarias que doten de sentido al tiempo de lo que trata este film.

Lo que a continuación vamos a realizar es el análisis de la primera secuencia perteneciente a la tuerta, lo vamos ha realizar prácticamente deletreando.

La Tuerta

De negro, y aunque no en imagen, algo de lo carnal, corpóreo, referencia este título a modo de capítulo, se entiende el cuerpo de una mujer herida, y en lo más humano y primordial de su cuerpo: el rostro, y además en uno de sus ojos, y por ello la falta es visible, y bidireccional. Por un lado no da, por así decirlo, buena imagen, y por otro, hay una falla en su mirada, en su deseo. Hay por tanto cierta herida, cierta falta en lo imaginario.

Pero nuestro cielo no es azul ni estrellado, está tapado por un túnel y sólo iluminado por una sola y fría luz neónica a las afueras de Madrid (donde es imposible ver las estrellas).

P. 1. Arranca esta primera escena con una lenta panorámica a la izquierda, es de noche y se nos descubre un muro delante del cual pasan fugazmente corriendo la figura de una mujer perseguida por un hombre; «ven aquí... tú lo que eres es una puta» (oímos), mientras prosigue la panorámica hasta descubrirnos bajo una especie de breve túnel las figuras, en GPG y a contraluz, de un hombre que golpea violentísimamenente a una mujer, mientras ésta forcejea, grita y llora. Prosigue la panorámica hasta descubrirnos un segundo ojo del túnel por el que se acerca, frente a cámara la furgoneta con los faros encendidos.

El capítulo perteneciente a La Tuerta se abre con una curiosa puesta en escena: un túnel, lugar eminentemente de tránsito, y dos *ojos*; al ojo oscuro, que mantiene sus siluetas a contraluz, llega Daniel persiguiendo a Marina; por el otro ojo luminoso —por los faros de la furgoneta— y en dirección opuesta, llega Rafa.

P .2. Brevísimo plano semisubjetivo de Rafa en escorzo dentro de la furgoneta; vemos a Marina, que cae materialmente sobre el parabrisas delantero de la furgoneta, oímos un fuerte frenazo; a pesar de la oscuridad Rafa percibe —percibimos nosotros— la expresión de horror y sorpresa de Marina.

P. 3. Brevísimo contraplano de Marina; Rafa aparece igualmente horrorizado y sorprendido.

El trayecto de Marina ha sido cruzar (en fuera de campo) esos dos túneles. Precisamente allí donde no es previsible ningún choque, pues ambos túneles separan materialmente las dos direcciones contrarias de tránsito. Y este choque, como así lo acusan sus miradas es en lo real. (Súbitamente, allí donde se roza el punto de disolución del yo, al borde de la muerte.)

P. 4. Igual que P. 2.; contraplano semisubjetivo de Rafa, ahora aparece Daniel que aparta violentamente a Marina del parabrisas.

P. 5. Igual que P. 3.; raccord de movimiento, desaparecen ambos de campo, Rafa abre la puerta de la furgoneta, en un gesto de bajarse de ella.

P. 6. GPG, raccord de movimiento; antes de abrir totalmente la puerta de la furgoneta, Daniel la cierra violentamente gritando: «¡aire!», va hacia Marina situada en el suelo sobre unos cartones justo en el muro de intersección del doble túnel, para zarandearla mientras le grita: «tú no me buscas la ruina...». Rafa dentro de la furgoneta inicia su camino.

P. 7. Contraplano subjetivo de Rafa desde la furgoneta en lento traveling, vemos en PG picado a Daniel zarandeando a Marina.

Parece que el rápido, breve y violento desplante de Daniel ha surtido efecto. Pero....

P. 8. Contraplano: PM ligeramente contrapicado de Rafa dentro de la furgoneta, reencuadrado por la ventanilla del vehículo en movimiento, observa y oye —oímos en off— las palabras de Daniel: «... y no llores coño, que ya te he dicho que eso no te lo consiento...». Rafa para la furgoneta, el gesto es explícito al realizar el movimiento de echar el freno de mano, lo que denota decisión en el mismo.

P. 9. Contraplano PM subjetivo de Rafa, vemos Daniel zarandeando y gritando a Marina: «...no me llores, hostias...».

P. 10. Contraplano, igual que P. 8.; Rafa se apoya sobre la ventanilla y con una serenidad tensa le increpa: «Oye tío, deja a la chica en paz».

La composición de P. 10 y de P. 8 podría responder composicionalmente a un subjetivo de Daniel, pero por la disposición de los cortes de montaje y el encabalgamiento de sonido entre los planos 7 al 9, podemos inferir que Daniel está muy enfrascado en la tarea de golpear a Marina,

por lo que estos planos son ofrecidos directamente a nuestra mirada de espectadores y su sentido vendría a enfatizar la reacciones de Rafa: su decisión de parar y frenar e increpar directamente a Daniel. Por otra parte Daniel se dibuja ya como alguien ciego en su pulsión destructora.

P. 11. GPG igual que P. 6., un poco más corto. Daniel se levanta rapidísimo y, rabioso, coge una especie de gran palo del suelo, se levanta y golpea a la vez que grita violentamente sobre la furgoneta, arrojando el palo nuevamente al suelo. Se vuelve hacia Marina mientras la zarandea y dice: «Yo hago contigo lo que me da la gana, te enteras...».

Así, sólo las palabras pronunciadas por Rafa interrumpen la agresión a Marina para casi instantáneamente continuarla con Rafa. Este violento gesto hacia Rafa, aunque animal y visceral, sigue siendo ciego, y por la rapidez con la que es realizado, hace más ruido que daño; es en el fondo más disuasorio que efectivo, pues ese gran palo no tiene mucha consistencia y casi parece rebotar en su choque contra el techo de la furgoneta. No ocurre lo mismo con Marina.

P. 12. Contraplano contrapicado, igual que en P. 8., pero con una aproximación hacia la composición semisubjetiva, pues el tronco de Daniel se haya en contacto con el límie derecho del cuadro, mientras grita: «... tú lo que eres es una puta...». En segundo término Rafa en PG que abre la puerta de la furgoneta dispuesto a descender.

P. 13. Contraplano ¿semisubjetivo? de Rafa, en PG Daniel y Marina; continúa la agresión. Oímos en off el ruido del portazo de cierre de la furgoneta; esto hace a Daniel interrumpir la agresión y mirar a su contracampo (a Rafa); inmediatamente por el extremo izquierdo de la pantalla aparece en PD la mano de Rafa con un gran cuchillo.

P. 14. Contraplano ¿semisubjetivo? de Daniel, en PG ligeramente contrapicado, Rafa, serio y sereno dice: «Te he dicho que la dejes en paz». Y con un leve gesto insinuante le descubre el cuchillo que permanecía disimulado tras el abrigo que lleva puesto, visión que ya se había anticipado a nuestra mirada en el plano anterior y que, por raccord de aprensión retardada, comprendemos que ha estado oculto para Daniel hasta ese momento.

La ambigüedad en la construcción de estos dos planos semisubjetivos introduce la tensión de un duelo, acentúa la intensidad emocional de *la hora de la verdad*. Y bien puede leerse esto con todas las resonancias taurinas pues nada en el texto lo desmiente. Tenemos así puesto en escena

todo un duelo, con dos valencias muy diferenciadas. Por una parte la pulsión ciega y siniestra, manifestada por los alocados, ruidosos e hiperbólicos gestos de Daniel; frente a la estilizada, económica y decisiva de Rafa. No es tanto el cuchillo lo que inquieta a Daniel, —cuya intensidad sólo instrumental es mostrada a nuestra mirada—, sino su decisión de hacerlo, el cuchillo forma parte de una cadena metonímica que remite a su cuerpo: ese plano general firme en su serena decisión, que acaba en las palabras pronunciadas: «deja a la chica en paz», pronunciadas por segunda vez —aunque es su tercer gesto de enfrentamiento a Daniel (el primero fue en P. 6.), y, como se sabe, *a la de tres va la vencida*—. Esto es sostener las palabras a la hora de la verdad. Esta es la real amenaza para Daniel.

P. 15. Contraplano subjetivo de Rafa, PMC de Daniel que, cesando de zarandear a Marina, mira al contracampo (a Rafa); se hace más visible el humo del vapor que, a contraluz sale de su respiración.

P. 16. Contraplano subjetivo de Daniel, PP de Rafa; su rostro no es desafiante sino de una extraña, singular y contenida seguridad en la eficacia de su gesto.

P. 17. Igual que 15, Dani suelta a Marina, se pone de pie y mostrándole las manos abiertas en gesto de apaciguamiento le dice: «Tranquilo tío, tranquilo, que aquí no pasa nada».

Ahora sí podemos decir que son —somos— dueños de sus miradas, ya que de la ambigüedad semisubjetiva de P. 13 y P. 14, pasamos al plano subjetivo directo. La hora de la verdad intensamente remarcada por el cuchillo y el humo, da paso a ese *cara a cara* que debe sostenerla. Así, *a la de tres va la vencida*, y además *dando la cara*. La cara, cuya puesta en escena en estos contrapunteados muestran sutiles y eficaces diferencias: La de Rafa, en un plano más corto e iluminado que la de Daniel, que se mantiene en parcial contraluz.

P. 18. Igual que P. 16. Rafa con esa extraña seguridad interior cierra los ojos en el momento en que pronuncia: «Vamos... —y ahora gritando— largo... largo».

Este gesto de cerrar los ojos, como si de buscar dentro de sí se tratara, es un magnífico colofón a la puesta en escena de este duelo. Dentro de sí, es decir más allá del yo cognitivamente concebido (ese ya hubiera salido corriendo hace rato), más allá, en el inconsciente, pero no del personaje, sino el que este texto nos dibuja, esa barra significante que sepa-

ra y pone en juego el valor de la palabra sostenida, frente a la violencia bruta también inconsciente de Daniel. (Paz/Puta)

P. 19. Contraplano PM de Daniel que comienza a retroceder, mientras con gesto de chulería amenazante se lleva un dedo hacia su párpado inferior para después apuntar a Rafa con él. «Oye hijoputa me he quedao con tu cara, que sé donde vives...»

Si había alguna duda en la articulación de esta última serie de planos-contraplanos subjetivos, éste último diálogo de Daniel nos lo viene a ratificar. Difícilmente Daniel olvidará su cara. Y no hay duda que se volverán a encontrar.

P. 20. Contraplano, igual que 13; en primer término la mano de Rafa con el cuchillo, en segundo Marina en PG llorando en el suelo y tras ella Daniel, que comienza a correr hasta desaparecer tras el muro de intersección del túnel. «Que te tengo localizao —gritando en off, ya fuera de campo—.» Rafa se apura a acercarse a Marina.

P. 21. PPP de Rafa y Marina de perfil. Rafa: «¿Cómo estás?». Marina: «Bien —se vuelve hacia cámara gimiendo y con la mirada perdida, aterrorizada—... bueno, bien no». Rafa: «Venga levántate y te llevo a casa».

P. 22. Igual que 20, PG, en el muro de intersección del túnel Rafa ayuda a Marina que trata de levantarse dificultosamente recogiendo un montón de bolsas de plástico, lo que da la impresión de ser todas sus pertenencias. Se acercan ambos hacia la furgoneta; Marina cojea visiblemente, tose. Rafa: «¿Tienes dónde ir?». Marina delante de la furgoneta se derrumba materialmente encima del capó y mientras rompe de nuevo a llorar dice: «Por favor, déjeme sola».

Rafa escruta a su alrededor la posible presencia de alguien. Su gesto parece ahora más débil y atemorizado, lo que abunda en esa inconsciencia, a su anterior acto de enfrentamiento con Daniel. Y por ello da una extraordinaria densidad de verdad al mismo.

P. 23. Plano cenital en PG y en la mitad inferior de la imagen vemos la parte delantera de la furgoneta; en raccord de movimiento Rafa se apura en ayudar a Marina a subir a la furgoneta: «Vamos, te llevo a casa». Rafa sube, y arrancan casi al unísono, la furgoneta, el tema musical y una panorámica ascendente que nos muestra el recorrido de la furgoneta en profundidad y en el centro del campo.

P. 24. Fundido encadenado, panorámica ascendente, con la misma cadencia que el plano anterior, que cesa al mostrarnos un GPG de Madrid amaneciendo.

P. 25. Por fundido encadenado, leve panorámica descendente de la entrada de la casa de Rafa, entra hasta la mitad izquierda del campo la furgoneta de la que se baja Rafa, dispuesto a abrir la verja de la entrada. A mitad de camino se vuelve para abrir la puerta de la furgoneta, espera unos instantes a que descienda Marina, pero en vista de las dificultades de ésta, la ayuda a descender. Rafa recogiendo las bolsas. Rafa: «Cuidado... —y señalando a la verja:— es allí.

El fundido encadenado de estos tres planos ofrece una transición brevísima y sin demoras, diríase que casi urgente entre la escenografía anterior y la casa[2]. Recordemos los espacios: Matadero, túnel, Casa. Por otra parte los titubeos de Rafa en estos gestos de ayuda y caballerosidad, le delatan ya como alguien que vive solo, o que no está acostumbrado a

2. La virtud de esta eficacísima puesta en escena estriba en la valentía y contundencia y en no restar un ápice de verosimilitud. En el último número de la revista *Viridiana* (n.º 19/20, marzo de 1998) aparece publicado el guión de la película en el que, sorprendentemente, aparecen varias escenas más que en este comienzo del film, mientras que el resto es, con ligeras variaciones, fiel a lo visto en la pantalla. Es sabido que de un guión hay miles de revisiones y que finalmente será el film su último resultado. Pero el desconcierto es mayor cuando en la misma revista, y en un artículo de análisis del film firmado por Mario Onaindía, se lee: «La primera escena de la primera parte, comienza con el encuentro de Rafa, un carnicero de barrio, con Marina, una joven delincuente que está siendo golpeada por su novio Daniel. *La acompaña a la casa de socorro y como ella no tiene a nadie le presta su nombre*. A la mañana siguiente se nos muestra a Rafa como un hombre carente de vida afectiva, si bien es cierto que *trabaja con su hermana* con la que tiene una relación no problemática».
No creo que el autor haya escrito un artículo de análisis basado en el guión y no en el film, sino más bien que hubo una primera versión, anterior a la de su estreno comercial, en la que todas, o parte de esas escenas, fueron rodadas y posteriormente descartadas en la versión final.
Más allá de la anécdota, el interés que pueda tener señalar las escenas descartadas viene a apoyar nuestra hipótesis del valor, de la potencia del relato en mostrar desde su mismo comienzo la contundencia de la palabra sin concesiones y sin romper ningún criterio de verosimilitud. Puesto que las escenas descartadas responden a hacer comprensible, razonable, casi irremediable el encuentro de Rafa y Marina en la casa; por ello muchas de ellas abundan —redundan— en la soledad de Rafa, y en su castración. Son varias las escenas descartadas, y el orden en el que son presentadas es el mismo que en el guión publicado:
1.ª- Después del genérico el encuentro de Rafa con Daniel y Marina peleándose no es en un túnel, sino en una calle céntrica pero solitaria, en la que Rafa se para ante un semáforo en rojo.
2.ª- Inmediatamente después de recoger a Marina, los vemos en la sala de urgencias de un hospital en la que se pone de manifiesto la indigencia de Marina, que no tiene ninguna documentación, y ciertas sospechas por parte de un enfermero de que haya sido el propio Rafa el agresor.
3.ª- Breve escena exterior noche, en la que Rafa entra solo a su casa.
4.ª- En el interior de la casa, acciona el contestador y no hay ningún mensaje, pone el televisor y sólo emite nieve. Como la anterior su sentido es ahondar en la soledad de Rafa.
5.ª- Rafa y su hermana Ana Mari, en la carnicería en la que ambos trabajan; charlan, se hace una referencia explícita a la castración de Rafa y las recomendaciones, de las que Rafa se burla, de una Psicóloga. Cambian la conversación hacia la necesidad de encontrar a otra persona de confianza que ocupe el pues-

su existencia. Incluso Daniel, al que la castración le llega demasiado tarde y de la manera más brutal y definitiva, su propia muerte. Anunciada metafóricamente en forma de violación —a él que tras su recorrido por reformatorios y cárceles nadie le había «roto el culo»— y enfermedad —un no nombrado SIDA—. Aunque tarde para perdones divinos, sí es posible reclamar el único gesto de dignidad humana (y por ello divina) para sí: «No quiero morir como un animal, quiero morir como un hombre»; así reclama a Rafa su *buena muerte*, aunque será Marina, su estrella nebulosa, la que será capaz de dar ese real tiro de gracia.

A partir de aquí quedan abrochados principio y fin de la Historia cuando ya en el cementerio un primer plano nos muestra la tumba donde aparecen los nombres y apellidos de los padres de Rafa, de Daniel (que es simplemente Expósito) y de Marina. Nombres y apellidos encadenados a una genealogía real y simbólica que ofrece su continuidad de futuro. Rafa, en el cementerio, sentado frente a la tumba, relata en off, para nosotros, las últimas y magníficas palabras que dan final a este valiente, luminoso y necesario film:

> «Daniel acostumbraba a decir, que de la misma forma que había venido al mundo en un cubo de basura, allí iría a parar cuando muriese. Aunque yo creo que nadie puede saber lo que le va a pasar por muy desesperado que uno esté. A Marina no llegaron nunca a juzgarla, murió al poco tiempo, dijeron que había sido una embolia, qué más da. Yo creo que murió de tristeza al pensar que Daniel estaría solo vagando por ahí. A la misma tristeza que yo me abandonaría si no fuera porque alguien se tendrá que ocupar de nuestras niñas para que quizá así puedan tener la buena estrella que nunca tuvieron sus padres».

ECOS DE UN SILENCIO[1]

FRANCISCO BAENA

I

> «Todo recomenzará a girar en redondo, es decir, en realidad, a ahogarse bajo las más repugnantes de esas cosas que hemos conocido desde hace siglos y que naturalmente se restablecerán. La religión, le digo yo, está hecha para eso, está hecha para curar a los hombres, es decir, para que ellos no se den cuenta de lo que no anda.»[2]

Lacan se inscribe en el horizonte crítico que asentó el pensamiento negativo desde el siglo XIX. Y advierte, como lo han hecho tantos en el XX, que aunque parezcan vencidos los señuelos, éstos continúan su vida cierta, que hoy se adapta para seguir durando a la pregnancia de las formas que exige la actualidad en esta hora. Pero, arrebatado por la potencia subversiva de esa revelación, se entrega a ella con ardoroso goce, hasta el punto de negar todo sentido, no ya el puramente ilusorio, sino todo:

> «La ciencia va a introducir montones de cosas absolutamente perturbadoras en la vida de cada uno. Y la religión, sobre todo la verdadera, tiene recursos que ni siquiera pueden sospe-

1. Una primera versión de este artículo debió haber visto la luz en el número 4 de la revista *Gramáticas del agua* (Nerja, abril de 1997), pero éste nunca pasó de la maqueta.
2. J. LACAN: Conferencia de Prensa a las puertas del *VII Congreso de la E.F.P.*, Roma, 29 de octubre de 1974, Ed. Petrel, Barcelona 1980, p. 26.

> charse [...] La ciencia va a producir tales perturbaciones que va a ser necesario que a todas esas perturbaciones se les dé un sentido. Y en cuanto a sentido, conocen bastante. Son capaces de dar sentido, puede decirse, verdaderamente a cualquier cosa, un sentido a la vida humana por ejemplo. Están formados para eso.»[3]
>
> «Se trata simplemente de saber si esa verdad podrá resistir, es decir, si será capaz de segregar sentido de manera que nos ahoguemos bien en él. Y no cabe duda de que lo logrará, porque tiene recursos.»[4]

Lo que se opera así es una reducción del mito al semblante, artilugio cuya función no es otra que distraer la atención de lo que, si se atendiera desnudamente, sólo podría cobrar la informa del Horror. Apuesta ésta cuya razón hay que buscar, pensamos, en el deseo del sujeto que la enuncia más que en la propia lógica del discurso crítico en el que se inscribía, pues de éste no se colige necesariamente la devastación de todo lo humano. Y apuesta más que subjetiva personal que, en tanto se ahorra explicitar su causa última y se enmascara como verdad doctrinal, produce perversamente dos efectos fatales.

Uno la falsía, si no la falacia científica. Kristeva, discípula de Lacan, pero semióloga, distinguía dos planos en el mito, aquél al que derivará Lacan, que es, en efecto, el de la significación, y otro: el que a través del primero produce una explicitación de la estructura. Explicitación, no ocultación. Tomando las cosas por ahí, se puede proseguir la vía de Lévi-Strauss (si bien corrigiendo sus querencias demasiado estrechamente anti-diacrónicas), y alcanzar el corazón de lo simbólico. Pero desestimando el mito como burda careta, no procede profundización ninguna, dado que se postula lo opuesto mismo a la estructura, de modo que, en vez de decir verdad, diría mentira. (Ahí encontrará todo su sentido la promoción que Jacques-Alain Miller haría del *Maître* como escritor, antes que Deleuze y Guattari, del primer Antiedipo.)

Pero el segundo efecto es el que queremos, mínimamente, señalar en el inicio de estos apuntes. Y es que la apuesta lacaniana (y tomada en conjunto, sin prejuicio de que en determinadas ocasiones especialmente fructíferas Lacan tuviera hallazgos contrarios a su deseo que, a pesar de ello, desarrollara rigurosamente) procura una imaginería sólo siniestra de lo real, que empuja a aceptar acríticamente a sus lectores o auditores. No nos detendremos en la particular fenomenología de la fascinación mistérica que su figura ejercía a sus discípulos, ni en la casuística, abundante, del recurso, tocando a esta cuestión, al saber no inteligible por el profano. Pero sí señalaremos que tan cerrada y acabada concepción alcanza incluso a espíritus ajenos, si no contrarios, al de Lacan. A decir verdad, no es esto cosa que atribuirle sólo, y ni siquiera principalmente, a él (sería mérito injusto): lo cierto es que esa fe negra en el Horror es la dominante en nuestra actualidad (como se manifiesta no sólo en la economía desquiciada de lo espectacular, sino incluso en la ideología social-darwinista). Mas él ha sabido describirla como pocos.

Y bien: esa *idea* de la sordidez monstruosa de lo que un día se llamó *natura* no es necesidad teórica dictada por los «hechos». Es, incluso, un prejuicio. Y la mejor forma que nos queda para verlo es el arte. Sin él, a falta de su visión correctora, el problema pudiera describirse en los términos en los que se expresaba un conocido nuestro (en comunicación personal):

> «[...] La experiencia (del ser) motiva crisis continuas, que pueden acabar por ser demoledoras para el individuo que debe padecerlas. A éste le caben, entonces, básicamente tres opciones. En primer lugar ignorar los embates, no querer saber de ellos, escamotear como sea sus sacudidas. A tal propósito sirven y han servido siempre todo tipo de instituciones y mecanismos sociales a los que gustoso se presta para la autoinmolación el individuo con tal de excusar lo otro. Pero por sólida que fuere la coraza, no han de faltarle fisuras. De modo que, cuando a su través se cuela el curso de lo relegado al exterior (que queda así, por gracia de la operación, constituido), lo más sensato es no denegar lo que revela, sino asumirlo. Y entonces son dos las opciones plausibles. Una entregarse a las bravas a la corriente, dejarse arrastrar sin más cada vez que irrumpe su violencia, lo cual puede terminar siendo catastrófico. Y otra recurrir a asideros, agarrarse, esto es, sujetarse, tener presente en esos trances puntos de referencia de los que poder servirse: no para esquivar, tampoco para

3. Op. cit., pp. 21-22.
4. Op., cit., pp. 22-23.

dejarse anegar, sino para afrontar la experiencia del desgarro. A tal propósito también han servido distintas conquistas colectivas. Y entre los dispositivos que los hombres se han dado para poder trazar camino humano en lo real que les sobrepasa y abate, el fundamental es el del mito.

»La cuestión es, viendo las limitaciones de la armadura, que no puede por siempre cobijarnos, o sea, cuando se impone su renuncia, ¿deriva o agarradero? Y en este punto no existe respuesta a la interrogación que no sea estrictamente personal.

»Hablo, entonces, a ese título expresamente aquí. Y digo que, incluso muchos de los que a primera vista parecieran inclinados a impugnar toda sujeción, claudican, como cuerdos, a la preferencia por los agarraderos viendo el peligro real de su no concurso. Si no de palabra, de acto (que es entonces la palabra y la otra, cháchara). Eso sí, no perdiendo de vista que los puntos donde aferrarse han de servir no para excusarla sino para poder hacer la experiencia, y contarla después [...]»

Tenemos que indicar que la noción de *agarradero* no es, desde luego, tan afortunada como lo es la de *surco* o *camino trazado*. Pero, precisamente, es la debilidad que en ella asoma la que muestra claramente la deriva que en esta ocasión denunciamos. A ella volveremos.

El mito en todo caso, en esa constelación, cumplirá la función de agarradero (no de coraza). Pero lo que hay que discutir es la presuposición de la catástrofe anunciada para la asunción desnuda de *lo real*. Pues catastrófica lo será para el narcisismo, para la realidad acaso, pero no para el sujeto que la proclama, que proclama la aceptación, la obediencia, la conformación a la vida. Ésta, hay quien dice, sirve para humillarnos. Y sí, pero el artista persuadido de la «extremosidad» de su deber, aquel que sabe dar a ver, agradece, solicita esa herida. Serena, humilde o apasionadamente. De su evidencia parte. La esgrime y, cuando la pierde (pues dura poco), la solicita, la busca, la implora, la exige incluso. También Lacan convergía a una experiencia similar cuando promocionaba el «despertar». En realidad lo han hecho muchos, y muy poderosamente (pensamos ahora, aunque con una significación más política, en W. Benjamin). Pero las metas son distintas, como culminaciones a senderos muy alejados unos de otros[5].

Nos interesa aquí el del arte consciente de su «extremosidad».

II

Para apuntar su pertinencia nos ceñiremos a un autor sólo, y, en vez de tomarlo por entero, comenzaremos deteniéndonos en un detalle de su producción, ahora bien, en un detalle capital, cuya descripción debemos a su más alto exégeta y que, amén de iluminar toda su obra, logra cristalizar una cierta tensión intempestiva. El artífice al que nos referimos es Velázquez; la constante que a propósito de él se ha señalado, la particular encrucijada entre, digamos, la complacencia en lo sensual, y la pasión por el despojamiento hasta la raíz, tensión resuelta, en los casos logrados, no como desencuentro dramático (lo que, dada la divergencia de los polos, digamos hedonista y ascético, se supondría fatal), sino como feliz progresión: sin renunciar al lujo de los sentidos que se antoja natural por ciertos lares, los creadores a los que nos referimos no han quedado, entregados, en la piel, atolondrados, aturdidos por el placer que promete y sacia, sino que han procedido a cumplir en lo hondo tal impulso al punto de trascenderlo, hacerlo cada vez más liviano y al fin transparentarlo, convocando entonces la vida desnuda y plena. El nombre al que estamos agradecidos por haber sabido declarar tan inspiradamente su afición por Velázquez es, claro, Ramón Gaya, su más brillante encomiasta.

No hay que decir que Velázquez ha sido tomado en todas partes como una de las cumbres, si no la cumbre, de la pintura de todos los tiempos. Y en ese sentido ha sido ponderada hasta la extenuación su exquisitez formal, su virtuosismo técnico o su genio plástico, como también su ingenio, la densidad semántica de sus composiciones. Todo ello puede concederse fácilmente y el mismo Ramón Gaya lo ha admitido, pero si algo ha dicho al respecto en cambio ha sido que Velázquez no es eso: «Se ha creído siempre que Velázquez era un gran pintor, quizá el mejor de todos,

5. Recentísimamente, Pere SABORIT ha analizado, en *Anatomía de la ilusión* (PreTextos, 1998) los mecanismos de autoengaño. Su inspiración es nietzscheana vía Clement Rosset, y el periplo al que nos invita muestra bien cómo los filósofos anhelantes de «lucidez» demostraban en un primer movimiento de su discurso, propiamente el crítico, la evidencia del autoengaño, para claudicar después a su necesidad en el segundo movimiento, y obe
deciendo a «razones (prácticas)» (es un pleonasmo).
Saborit, imbuido del «principio de crueldad» rossetiano, lo lamenta, y propugna más bien atenerse a las consecuencias del movimiento crítico, y por tanto desestimar los variados señuelos y adormideras para afrontar gallardamente la vida.
Sin embargo, tampoco alcanza a cuestionarse la pertinencia de ese prejuicio narcisista antropomórfico en virtud del cual sería necesariamente cruel todo lo que no se aviene a las máscaras del hombre (pues cruel lo será para aquéllas, pero... ¿por qué para éste, si logra sobrevivirlas? ¿O es que el hombre es la máscara, y bajo la persona y sus efectos no hay sujeto ni afectos que la porten?).
Quizás el pensamiento mismo, en tanto opera con conceptos demasiado razonables, no sea el ámbito mejor ubicado para

el que pintaba mejor que todos. Como eso es cierto, los que encontraron esa verdad se ahogaron en ella, y se quedaron tan tranquilos»[6]. Esto es, todo el conjunto de atributos que definen la realidad de Velázquez son sólo umbral, puerta de entrada necesaria a otra cosa, pero portalón al que se quita la razón de ser si no se cruza.

Es que para Gaya el arte sobrepasa la verdad, como sobrepasa la belleza. Y hay que entender la verdad de la que habla como *adequatio* a la realidad. El arte les va allende, a la verdad y a la belleza, porque éstas no dejan de ser topes, y llevan dentro «una pobreza, una miseria, un límite»: suprimen la esperanza, «es decir, terminan, cierran todo. Cierran, o sea, desesperan. Desesperan, porque apenas tropezadas por nosotros diríase que mueren, que dejan de ser, dejándonos por lo tanto con las manos vacías»[7]. En definitiva la verdad en este sentido y la belleza son objetos, y como tales están definidos por unos determinados límites; pero el arte, el arte grande, aquel que interesa a Ramón Gaya, va más allá de esos lindes, es sin objeto, obedece, se diría, a un impulso místico, aunque más tarde Gaya lo especificará todavía más: a una santidad: «el arte, el gran arte, no es, como se dice, una religión, sino una fe, y a la fe no hay cuerpo alguno que pueda detenerla».

Es decir, no es donde suele hacerse donde hay que encontrar la grandeza de Velázquez, no puede ésta cifrarse en esos términos (en esas voces clausurantes), no pueden las categorías al uso describir cabalmente lo que gracias a Velázquez nos ha sido dado. Si algo ha dicho Gaya es que, al fin y a la postre, Velázquez sigilosa, cuidadosa, casi secretamente, pero a ojos vista, abandona esa *estancia* de las imágenes (su belleza) y los signos (su verdad) y se interna, se eleva dice Gaya citando a un igual del pintor, San Juan de la Cruz, solitario, a la *esencia*. Pero para seguirlo en ese vuelo debemos en consecuencia también nosotros dejar de estar, para ser, declinar los ofrecimientos, los cuidados de la realidad, sus formas embaucadoras, hechas a nuestra medida humana, y convocar en nosotros otra cosa: ¿lo que podemos... ? ¿lo que pudimos... ? ser.

Ahora bien, lo atractivo de este ascetismo es que, aunque a veces adquiera tonos admonitorios, su severidad nunca cobra la forma de una represión irrestricta, sino que es sentidamente generosa con el hombre. El rapto de hálito místico al que el gran arte conduce a Gaya no le lleva a

6. «El silencio del arte», en *Obra completa*, tomo I, Pretextos, Valencia, 1990, p. 76.
7. Op. cit., pp. 66-67.

negar violentamente las apariencias, sino que las acoge, les da su justo espacio, les da su tiempo. Para Gaya, como ha quedado dicho, el arte es una fe. Y bien, escribe: «La fe renuncia a la verdad, pero no la niega [...] quiere siempre lo verdadero, pero no como un fin, sino como un tránsito»[8]. A eso nos referíamos nosotros: a esa solución, esbozada por algunos de los más grandes creadores, a la supuesta aporía entre sensualismo y ascetismo, solución que formula concisamente Gaya: «En arte, toda lujuria debe ser pasado»[9].

El arte, como tal, es una trascendencia, pero una trascendencia que, necesariamente, ha de atravesar al hombre: «no lo veremos nunca [...] escapar a la vida, sino llevarla hasta sí, empujarla hasta su limpieza [...] El arte es una trascendencia, pero una trascendencia que se queda, que no huye»[10].

Precisamente, ésa es la complejidad de su destino. Y la grandeza de un Velázquez, haber logrado tan fluida, tan naturalmente, que ese destino se realice, superando la supuesta aporía. «Que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo, es la mayor dificultad técnica del arte. El arte ha de ser vencido —llevado al silencio (...), pero ser vencido no quiere decir ser negado, ya que lo negado es estéril y lo vencido no (...) En el arte —que no es un fin, sino un tránsito— no puede creerse porque él mismo es eso: creencia; no es un objeto de fe, sino una fe.»[11]

Insistimos: ese tránsito, ese paso por el hombre, es necesario. Y Gaya, elocuentemente certero al respecto: «Fray Angelico también es inocente, pero su inocencia no ha sido, como la de Velázquez, alcanzada. La del Beato es una inocencia de querubín, una inocencia que no alimenta a nadie, que no sucede. La inocencia de Velázquez, en cambio, es una inocencia de hombre»[12].

Y bien, traduzcamos ahora un poco, sin violentar demasiado, esta estética a los términos de índole semiótica que promocionamos en *Trama y Fondo* y permiten acogerla. Hay que decir entonces que en la prosa de Gaya se dan cita, con clara conciencia de su diferencia, los planos que Requena denomina la realidad y lo real. El primero, la realidad, es, y ahora citamos a Requena, «el mundo en tanto categorizado, ordenado,

8. Op. cit., p. 67.
9. Op. cit., p. 73.
10. Op. cit., pp.79-80.
11. Op. cit., p.81.
12. Op. cit., p.74.

previsible, inteligible, contingente; es decir, sometido al orden del signo»; lo segundo, lo real, «el ámbito de lo incategorizable, de lo caótico e imprevisible, de lo singular, azaroso y asignificante, es decir, de lo que escapa al orden del signo»[13]. Pero en este punto hay que desvincular radicalmente el concepto de lo real de las servidumbres que porta su ascendencia lacaniana (y, antes, batailleana) si queremos ser justos con Gaya. Pues a falta de su revisión, esa categoría aparece al fin lastrada fatalmente por los tintes de lo siniestro. Por eso Requena, que ha ido tomando progresiva distancia de ese efecto o prejuicio, y en muy buena medida gracias a la corrección del arte, viene últimamente hablando del campo de lo real como del fondo, noción que al fin logra amoldarse como ninguna otra al lugar que le está destinado en la cartografía que viene levantando de todo texto, al dar cabida, ahora sí, a los dos tonos contrarios que pueden tintar su experiencia: el siniestro o el sublime.

En la prosa de Gaya distinguimos, pues, la realidad y el fondo. Para la una, habla de la verdad, que, como tal, es, al fin, cerrada. Y para el otro, con ecos rilkeanos, de lo abierto, esto es, lo indefinido, aquello ante lo que únicamente cabe, en rigor, ignorancia.

Y bien, Gaya no hace otra cosa que advertir la pobreza del arte que de una u otra forma se queda apresado en la realidad, pegado a ella, y no accede a lo que es su misión: allegarse a lo que hay más allá: «desvelar la realidad, encontrarle un sentido, expresar al hombre son, sin duda alguna, verdades del arte, pero huelen demasiado a problema, a cuestión, a ciencia, es decir, a colegio, a encierro. El gran arte no es nunca un problema, sino un destino; por eso se arrima tanto a la ignorancia abierta y huye del saber cerrado». El gran arte, para Gaya, se debe al fondo: «el arte, como destino que es, no lo podemos construir nosotros [...] sino escucharlo y cumplirlo. El arte parece llegar de muy lejos, pasar por el hombre, luego desprenderse, deshacerse del hombre como de una corteza, y seguir [...] no es propiamente que reniegue de él, sino tan solo que va mucho más allá»[14]. Lo que decíamos: atraviesa la realidad humana.

Alguien podrá pensar que Gaya desautorizaría nuestra propuesta de que es el fondo lo que al arte incumbe, visto que él habla de elevación. Pero es que no hay que detenerse en la acepción de fondo como hondura, profundidad, o incluso «parte inferior», sino que más bien hay que

13. «El dispositivo televisivo, en *área 5* nº 2.
14. Op. cit., p. 68.

pensarlo en relación dialéctica con la figura o *gestalt*, a la sazón emblema de lo imaginario y principal tapadera o máscara o velo de lo real. El fondo es lo que queda fuera de foco (del foco cognitivo o narcisista), lo que queda absolutamente excluido por el objeto, es más, aquello de lo que hay que aislar a éste para constituirlo. O incluso lo que recoge el diccionario de la RAE en la decimoquinta acepción de la palabra: «Lo principal y esencial de una cosa. Se opone a forma».

He aquí la creencia, la fe que es el arte en palabras de Gaya: «Quizá ese camino por donde el arte se separa, se desentiende del hombre, había sido creado para que lo recorriese el hombre mismo [...] pero el hombre, todos lo sabemos, falló desde el primer paso. Tuvo, pues, que ser el arte, es decir, una creencia, quien lo caminara, quien lo continuara»[15]. El arte, y en estas páginas tendremos que corregir a Ramón Gaya, es la verdad. Pues ésta no es la objetividad a la que él la homologa, la realidad, la certeza del dato, sino palabra que pueda ser creída, promesa, destino. El arte, entonces, pasa por la realidad pero, como verdad que es, la traspasa hacia el fondo. Sólo podemos anunciarlo en estas notas, pero los lectores de *Trama y Fondo* ya lo saben: concierne a lo inconsciente[16]. El arte redime al hombre de su fracaso (en la realización de su posibilidad de *ser* radicalmente). Pero mejor: se dirige a los cimientos de la subjetividad y los conmueve. Hace hablar la voz del fondo que, cuando emerge, la sabemos extraña a la del mundo, garante de éste mas (por lo mismo) desde su Afuera. «Las obras supremas [...] surgen del centro mismo de una sustancia inmóvil, sin pasiones. Es una sustancia que no sabe de nada, que no comprende nada, con una como inocencia sucesiva, viva, interminablemente viva.»[17]

Y ocurre para salvarnos, para salvar la realidad. El arte va a la raíz, desnuda, desprende, purifica. Y por lo mismo, por mor de la dialéctica, no huye, no escatima nuestras deficiencias, nuestra, citemos aquí a Lacan, falta en ser. Y su más alta expresión resuelve lo que Gaya denominaba la mayor dificultad técnica del arte (estar impelido al silencio, sin ser mudo): «por lo mismo que su tarea consiste en no cantar, como se ha supuesto, sino en expiar y salvar, su destino es estar, en cierto modo, enamorado del pecado, de la imperfección, de la injusticia, del desorden. El

15. Ibíd.
16. Para articular mínimamente esta tesis habría que remontarse a la *Poética* aristotélica y su teoría de la catarsis, y venir a parar, después de Freud, al menos a los análisis, ya clásicos también, de Bruno Bettelheim.
17. Op. cit., p. 71.

arte no viene a mejorar ni a moralizar la realidad, sino [...] a salvarla, pero a salvarla completa, con todo, es decir, caritativamente, más aún, piadosamente»[18].

Lo que dice, entonces, Ramón Gaya es que lo supremo del arte no es imagen ni signo (aunque necesite de ambos), sino huella. Huella del fondo. Claro que la noción de huella, tal como la venimos delimitando, parece abocada a la idea de la materialidad, casi hasta el punto de poder pensarse como la textura del texto. Y aunque eso es así, no hay que perder de vista que la huella es también la que el texto nos deja impresa en el alma cuando, desprendiéndonos del mirar (que es siempre un mirar a los objetos, ya imaginarios ya semióticos, que es siempre, así, búsqueda del objeto), cuando más allá del mirar, vemos (lo que el objeto ocultaba con su presencia, con su pregnancia), cuando, entonces, nos encontramos (con) el fondo[19]. Lo supremo del arte es, así, huella del fondo: «La prueba de que el arte no es nunca un intérprete la tenemos en que nos lleva, nos arrastra siempre hacia una oscuridad...». Ahora bien: huella del fondo sublime: «...una oscuridad divina»[20].

En nuestra lectura de la contemplación de Ramón Gaya diríamos que el arte es verdad, o sea, espacio simbólico. ¿Qué es la Piedad si no el reconocimiento del sujeto del inconsciente en el sufrimiento, en la soledad del otro, más allá de los espejismos imaginarios? ¿Qué, si no saber que, allende las apariencias de la realidad, el ser que la despierta lo que despierta es su igual, un eco de su silencio? «Todos los comentadores de Velázquez han intentado descifrar las pequeñas telas de sus bufones [...] [Pero] lo verdaderamente hermoso, oscuro de esos cuadros es que son como altares, altares donde la realidad ha sido salvada.»[21]

En la contemplación que Ramón Gaya hace de Velázquez se diría que caen, indolentemente, los adornos del mundo, cae la pintura de la tela y queda ésta como un sudario en el que resta, impreso, el ser.

18. Op. cit., pp.85-86.
19. Por lo demás, si Requena se refería al registro de la huella como el de lo especular es porque tenía en mientes la imagen retiniana, ese pequeño espejo que algo refleja aunque nadie lo mire. Y Ramón Gaya no deja de hablar del arte supremo como aquel que no nos necesita, que no requiere nuestra sanción para ser, etc.
20. Op. cit., p.69.
21. Op. cit., pp.77-78.

III

Lo que apuntaba Lacan en connivencia con sus contemporáneos, esa episteme actual que alcanza hasta la sensibilidad de nuestro amigo, bien puede formularse como sigue: la convicción de que la vida es un infierno sinsentido, del que sólo cabe, con esfuerzo, reponerse merced a toda suerte de aditamentos, prótesis, suplementos, construcciones en todo caso postizas, estructuralmente exteriores a la materia infecta del mundo, que si no es por la imposición de aquéllas se revela inhabitable. A esa naturaleza espuria han venido a caer el mito, la religión, el arte, la palabra. Y ése es el mensaje, la verdad de la Historia. En los dos sentidos: en tanto corresponde al momento preciso que nos ha tocado en suerte y en tanto corresponde a la Historia como tal. (Adviértase, por lo demás, su ascendencia teológica, en lo que de profundamente dualista tiene la teología.)

El camino de Gaya, en cambio, siempre excéntrico, voluntariamente marginal, residual incluso, hondamente exterior a ese curso de los acontecimientos, es, por lo tanto, intempestivo. Su espíritu no se aviene, no encaja, se asfixia en la cárcel de la Historia, en su teologal mundanidad. Y antes que ahogarse en ella prefiere ser hermano, como místico, del loco. Pues si *en estos tiempos*, se aferra a la fe del arte, no vale entender ésta como metáfora romántica, decadente o de la especie que fuere: es literal, como lo es arrebatar al hombre el privilegio, la exclusividad que se arrogaba de la creación, para entregarla, agradecido, al antes del hombre, como lo es, pues, despojarle de esa pueril soberbia y abrazar, todavía, *lo natural* (que no es el par amorfo opuesto a lo cultural, y en espera de su obra conformadora, sino algo omnicomprensivo que disuelve unas barreras que al fin se muestran cobardes). Recuerda a Lulio esa actitud. Pero Lulio, desde la razón técnica, no puede ser sino un loco, pues locura es osar *hoy* (como *ayer*) desoír los dictados de la ciencia de la realidad, expandir sus clausos límites, salvarlos... ¡Loco bendito! Es su fe la que reclama Ramón Gaya. Y quien esté en disposición de escuchar su rica palabra mística, el rico, insondable silencio que la clama, debe aprender de su percepción excedida[22]. Al menos para saber que la creencia dominante en el espanto natural es sólo una manera (y la más pobre) de *entender* la vida. Incluso: la agarrotada hasta lo patológico por el temor, la más defensiva, la atenazada por una neurosis irrespirable.

Sorprende que Lacan precisamente, que además gustaba de la mística, no contemplara la experiencia sublime del fondo. Sí lo hizo por momentos, que pueden rastrearse a lo largo de su monumental Seminario, pero no en el horizonte que guiara el sentido global de su trayecto. Por eso dijimos que la conclusión de la fatalidad de lo real como pozo negro inmundo más se debía a su deseo, e incluso a las posibilidades epistemológicas del momento *histórico* para el que hablaba, que al discurso crítico en el que iniciara su singladura. ¿Hay que recordar que Nietzsche, tan presente en Gaya, fue uno de los que más sólidamente lo apuntaló?

La tesis, entonces, que presenta un planteamiento como el que aducía nuestro conocido de la palabra como obra humana (no importa con qué grado de consciencia ni con qué número de participantes), resulta sospechosa desde una óptica como la que inspira a Gaya. La idea de *agarradero* lo dice claramente. Y ahí es donde se manifiesta la distancia insalvable entre la dia-bólica fe contemporánea (en el imperio necesario del Horror, a menos que se doblegue por merced de una palabra impuesta —

22. Tenemos, muy reciente, un texto que plantea valientemente una cuestión análoga. Se trata de la película *Tierra*, de J. Medem.
Lo que la hace especialmente interesante es la manera que tiene de acoger un ser con grandes dificultades para acogerse a su vez a una realidad con recíproca dificultad para ofrecerle amparo. A decir verdad, la locura ha devenido uno de los temas mayores del cine actual. Pero demasiado masivamente su tratamiento escora o bien hacia la figura del psicópata, que ejerce una inequívoca y siniestra fascinación de índole perversa sobre su espectador, o bien hacia la del simple, que despierta una fácil compasión normalmente no matizada, de modo que apela tramposamente a la sensiblería más blanda. Ambas perspectivas no sólo reducen, sino que a la postre evitan lo que la locura plantea. Y *Tierra*, en cambio, indaga en ella. Es decir, se esfuerza por prestar la atención que merece esa particular forma de ser. E incluso por aprender de ella.
Eso es lo que queremos señalar. Hay momentos en los que la hipersensibilidad, el estado de excitabilidad del loco, se muestra superior al no-alienado. Y, en determinados tramos de la historia, el que habita la locura muestra muy claramente lo lejos que se encuentra tanto del psicópata como del simple de espíritu (a Ángel le abruma su complejidad). Hay, en este sentido, una secuencia especialmente emocionante. Mientras el pueblo contempla atónito la exhumación del cadáver de Patricio, al que un rayo ha aniquilado, Ángel asiste al diálogo tenido entre su ángel y el de su rival. El primero se interesa por el estado de ánimo del segundo, que le hace saber que se siente bien aunque nota una pequeña desazón cuya fuente no termina de localizar. Al pronto, en cambio, es encontrada: la preocupación brota de que su hija vea al padre en tan lamentable estado. De inmediato, Ángel advierte que el autobús escolar está llegando al punto donde se apea la niña, y que ésta está bajando para tomar el camino del suceso. De modo que, mientras la concurrencia permanece clavada y en silencio, Ángel inicia una carrera desesperada en pos de la hija del muerto ante la perplejidad de los otros, le da alcance, la toma en brazos y la aleja raudo y jadeante de lo que no ha de ver. Le veda, pues, el espectáculo de su padre carbonizado, le impone un límite que *nadie más* ha sabido erigir.
No se trata aquí de mixtificar, por supuesto desde afuera, un ser así, no de desfigurarlo al punto de, haciéndole injusticia, erigirlo en ideal para los cuerdos, al fin retóricamente (como hicieran el surrealismo o, más patéticamente, sus epígonos —ya en el campo artístico, ya en el filosófico, ya en el clínico—). Por lo que se refiere a la película, además, su final, tan frustrante, da a ver la dificultad de alguien así para asumir un compromiso con demandas que él mismo ha generado, la dejación de sus responsabilidades merced a la coartada de la «complejidad».
Pero esto no resta valor a lo anterior.

y oígase aquí, amén del verbo imponer, la impostura y el tributo—) y la que permite el arte (grande). Si el espíritu moderno, histórico, fáusticamente, una vez acusada la evidencia del triunfo del fondo como Horror, se empeña en domeñarlo conquistando, colonizando sus dominios, pero se sabe condenado, como otro Sísifo, a chocar periódicamente con la fatalidad, si, con su brío, busca estar, el espíritu que alienta a Ramón Gaya, como el de aquel carmelita, probada la gozosa disolución en el fondo, no puede hacer otra cosa que buscarla de nuevo, para sentirse ser.

IV

Acabaremos por ahora revisando una cuestión terminológica.

El rigor en la expresión no es patrimonio de la ciencia. Y la prosa de Gaya lo demuestra también con elocuencia: la excelsa calidad poética de su escritura no menoscaba, no resta un ápice a la exactitud. Era Requena quien decía precisamente que ésta, la exactitud, caracteriza al arte clásico. Pero no vamos a ampararnos en lo que acaso *sólo* fuere un rasgo estilístico para adscribir la estética de Gaya a uno de los modos de darse del arte (es problema en el que no entramos aquí). Nos basta con observar el especial cuidado del pintor por la justeza. El universo entero en el que se despliega su pensamiento (o sentimiento) es plenamente coherente. Y sólo cuando trata de vertirse su médula a recipientes exteriores semánticamente a ella hay que ajustar algunas letras si lo que se pretende es no perder completamente el tono original.

Hay, en este sentido, dos voces recurrentes en los escritos de Gaya que presentan algunas dificultades.

Una es «naturaleza».

Hemos empleado en estas páginas otras palabras en principio sinónimas. En primer lugar, nos referimos a la categoría de *lo real*. Mas concluimos que ésta, por su genealogía, como por el uso teórico que históricamente se ha hecho de ella, parece abocada a una *imagen* siniestra, residual, abyecta, sórdida en todo caso de su denotatum.

La noción de *fondo*, en cambio, según la proponemos, por un lado apunta mejor la negatividad con respecto a la realidad superficial, e introduce, de un modo natural, la connotación de ignoto, y por otro lado se muestra, de por sí, neutra con respecto al cumplimiento que de su encuentro cabe hacer (a la mística debemos que nos hayamos familiari-

zado con la posibilidad de una disolución sublime allá).

La idea de *naturaleza*, de tan largo trayecto, por su parte, tiene margen para ofrecer, además del oscuro, otro semblante, pero ocurre que, amén de antojarse entonces éste demasiado amable, antropomorfo (por lo que atenta contra su propio concepto, al menos en el sentido en que aquí lo convocamos), está demasiado gastada como para tener un mínimo control sobre su uso que garantice la inteligibilidad, o al menos la no ininteligibilidad, propia del discurso que la invoque.

La otra voz es «silencio».

Si no se distingue previamente qué afecta (si el discurso ordinario de la realidad, ese murmullo, o la palabra) no cabe entendimiento. En efecto, si lo que corta es lo primero, el silencio es en verdad palabra (y así lo esgrime Gaya para el arte: «que deba ser silencioso y no pueda, en cambio, ser mudo»). Si lo que calla es la palabra, será rumor o cuchicheo ensordecedor.

Pero además del que tiene lugar en tal dialéctica, está ese otro silencio al que hay que concederle un espacio distinto: en vez de interior al lenguaje, esta vez exterior. Para diferenciarlo de los otros, deberíamos designarlo de otro modo. La *mudez* del fondo no es en realidad silencio (al menos hasta que allá no llegue la palabra). Y si es cierto que el lenguaje está al principio, también hay que predicar, «antes» del comienzo, la necesidad de su mudo afuera.

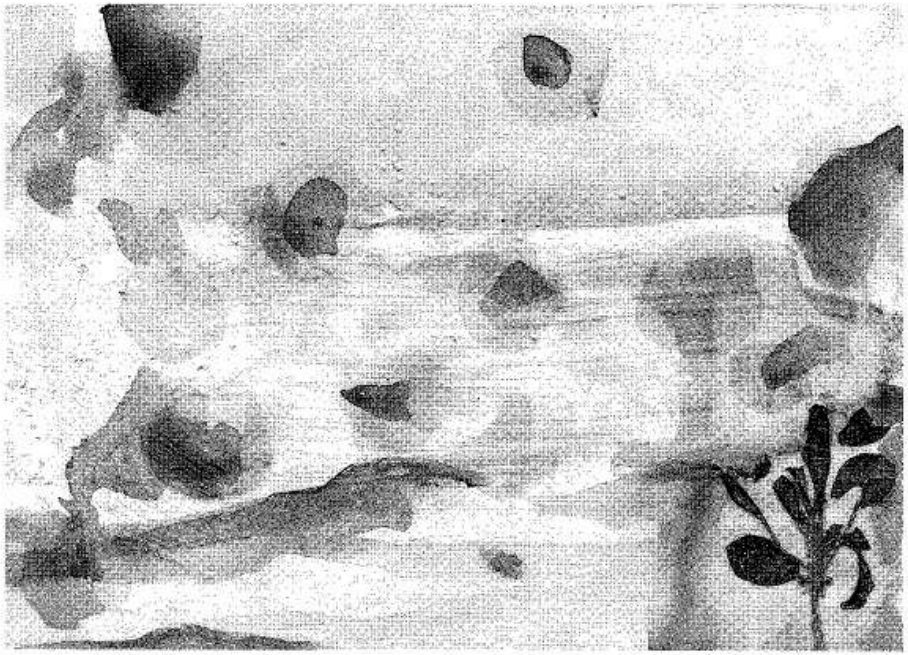
Cuando Gaya se refiere al silencio invoca, como hemos dicho, la palabra, es decir, el cortocircuito de la charlatanería que deja paso a la palabra. Pero, a la vez, la superación de la realidad hacia el fondo, o del estar para ser. Silencio es, así, palabra y fondo. Y el arte, como una sacudida, un satori: huella de ese silencio, que no mudez. Huella como la que deja el Amado, huella que escuece y esgrimimos como la estela que seguir en su busca hacia ese fondo.

Cuando Gaya habla de la naturalidad del arte se refiere a algo de ese orden. No es, en absoluto, mecanicista, ni cabe, por tanto, atribuirle el carácter de necesidad en ese sentido. No entiende la palabra como lo que define al hombre en lucha contra el imperio ciego de la vida orgánica gratuita, como lo que el hombre debe imponer a ésta. Esa concepción al fin pone la creación del lado del hombre, que ha de dar forma al mundo. Y Gaya piensa en una creación anterior que puede incluir al hombre también, pero en tanto se eleva de su mundanidad precisamente.

Frente a lo fáustico, habla de «pasividad» creadora. Esto es, lejos de

la acción (titánica) y de la voluntad (mesiánica), la creación se asocia con la entrega, con la posición femenina característica del místico. Entrega, por lo demás, a la misma savia que baña bosques y espesuras.

La naturalización que proclama nunca podrá ser, sin desvirtuarla, entendida como anhelo del triunfo de «la indiferente Naturaleza» (que diría Barthes) sobre lo humano, nunca deberá verse como bienvenida a la llegada de la muerte, sino como huella de la vida, lo que, por cierto, explica el gusto de Gaya por Paul Klee, dado que éste quería precisamente trabajar con la naturaleza, devenir fuerza creadora trasmundana, y sus obras, seres naturales.



Santa Teresa. (Entrevista con María Luisa Morales*)

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

María Luisa Morales.—Yo he dado un seminario sobre *Las Moradas*, y un seminario sobre las *Fundaciones*. Son dos libros completamente diferentes. *Las Moradas* es la descripción metafórica de lo que ella va descubriendo de lo que podríamos llamar la mente, o el espíritu.

»Yo creo que a Santa Teresa se la ha incluido en el capítulo de los santos durante muchísimo tiempo, en el capítulo de la literatura pietista, religiosa, y no se la ha estudiado sino en ese aspecto.

»Luego también creo, lo he leído en la introducción a las obras completas de Santa Teresa de la Biblioteca de Autores Españoles, en la primera edición, del siglo pasado, que se tardó mucho tiempo en reconocer el valor literario de Santa Teresa. Era una mujer con fama de iletrada, aunque de iletrada no tenía nada, según mi opinión. Era una monja que escribía para otras monjas, de una manera muy coloquial, con mucha pri-

* María Luisa Morales Zaragoza es Doctora en Medicina, especializada en Psiquiatría, y diplomada en la Escuela de Psicología de la U.C.M.

Practica el psicoanálisis, tanto individual como grupal, desde 1963. De la Cátedra de Psiquiatría pasa a la Facultad de Psicología en 1968.

Es profesora del Programa Interuniversitario de Doctorado «Fundamentos y Desarrollos Psicoanalíticos».

Es miembro de la Comisión Científica de la Fundación Karl Gustav Jung, promotora de la edición de las obras completas de Jung al castellano.

Publicó, junto a María Luisa Herreros, *Lo Femenino y la vida instintiva* (1973). Tiene en prensa *Estudio del proceso de Sublimación: La obra de Juan Ciudad Duarte* y *Un instrumento para el estudio de los Grupos Psicoanalíticos*. Es miembro fundador de numerosas asociaciones.

vacidad, con muy poco sentido, aparentemente, de la trascendencia de su obra. En este sentido el libro que está escrito más para ser leído, para ser dejado como testimonio, precisamente no es siquiera el de la *Vida*, es el de las *Fundaciones*, en el que ella hace una verdadera crónica histórica. *Las Moradas* es un libro del interior, y las *Fundaciones* es un libro de la obra exterior. En las *Fundaciones* se ocupa de cómo es una ciudad, del clima que tiene, o de cómo es el obispo de esa ciudad, si hay gente rica o gente pobre, desde el punto de vista externo a la obra que ella hacía. En cambio en *Las Moradas* se ocupa de qué partes tiene el espíritu o el alma, que yo veo más bien como psiquismo o como mente. Aunque la palabra esté un poco *demodé*. Pero es una bobada[1], porque no hay duda de que hay una energía rápida que no es la corporal, hay una mente, hay una memoria. Un conjunto de facultades mentales, espirituales. Se puede ver también la dimensión religiosa.

A.O.Z.—Parece que Santa Teresa está en una posición mística, distinguiendo alma de entendimiento, de imaginación. Como si distinguiera el yo de otra parte que es Dios, que es el alma.

M.L.M.—Pero ella le da una realidad externa

A.O.Z.—Pero en el castillo lo coloca en el interior...

M.L.M.—Lo coloca en el interior de la última morada.

A.O.Z.—Yo estoy leyendo un filósofo sufí del siglo XII, Ibn Tufayl, que recoge ese debate entre los más místicos que dicen que no se trata siquiera de la comunión del alma con Dios, sino que el alma *es* Dios. O sea la llama, el pábilo, la luz, son todo uno. Ella parece estar más bien en la línea mística...

M.L.M.—... de los árabes, hay una descripción del alma como castillo interior en Ibn Al Arabí. El caso es que a mi me cuesta ver esa realidad externa que invocan los autores católicos.

A.O.Z.—Externa, porque ella dice siempre que hay algo que trasciende al yo, y desde ahí escribe incluso sin que el yo quiera.

M.L.M. —Hay una anécdota, precisamente en el libro de *Las Moradas*[2]. Según su secretaria, un día estaba empezando a escribir una página y entró en éxtasis. Dejó de escribir y se quedó con la mano en alto.

1. «Bobada», «bobería», son términos muy utilizados por la Santa.

2. *El Castillo interior, o Las Moradas* fue escrito por Teresa de Jesús (Teresa de Cepeda y Ahumada, Goterrendura, Avila, 1515 - Alba de Tormes 1582) el año 1578, cuando contaba 63 años, 4 años antes de su muerte. Las numeraciones que acompañan las citas pertenecen a la edición de las Obras de Santa Teresa de la Biblioteca Mística Carmelitana, Editada y anotada por el padre Silverio de Santa Teresa, en Burgos, en 1917.

Algunas de las reproducciones de Santa Teresa recogen ese momento, con la pluma en la mano. Fue un arrobamiento largo y cuando pasó el rapto, la página estaba escrita. La secretaria, muy oportunamente, no sabe qué página es, con lo cual, según esta teoría, una de las páginas de *Las Moradas* directamente está escrita por Dios, por esa iluminación exterior. Hay una página absolutamente inspirada. En la que ni siquiera la materialidad del escrito es humana.

A.O.Z.—Empezó a escribir *Las Moradas* en el día del Espíritu Santo...

M.L.M.—Eso es simbólico. Y además también lo escribió a petición del confesor.

A.O.Z.—Pero eso tiene que ver con toda la mística de la muerte, de la metamorfosis, a veces lo dice literalmente, con no querer nada para sí. Salir del Yo realmente, y estar situado en un lugar más interior. Recoger las potencias, como les llama, las potencias de Aristóteles. Ella pertenece más a la vía húmeda, a la vía mística al conocimiento.

M.L.M.—Sí. A mi me da la impresión de que *Las Moradas* es un libro que intenta poner orden en todo lo que es la experiencia psíquica. Dentro de la conciencia de sí. De lo que pasa en el interior. Ella apela mucho al ejemplo de la crisálida, la trasnsformación de la mariposa, la muerte de la que surge la vida, la mariposilla que vuela al cielo y se tiene que volver a transformar y a meter en el capullo, hacer el capullo de nuevo, eso lo tiene ella tratado a lo largo del libro en más de un capítulo. Pero yo creo que en Santa Teresa lo que se llama la muerte no está tan presente. Bueno, «vivo sin vivir en mí, y tan alta vida espero, que muero porque no muero», también la experiencia mística del dardo ardiente, que algunos médicos han interpretado como la metáfora psíquica de un infarto de miocardio, de una isquemia del corazón. Digamos entonces que ella sí transmuta esas energías, pero no la veo excesivamente preocupada por el asunto de la muerte, sino de la vida. Y además se ocupaba mucho de las cosas materiales, también de las cosas afectivas. Sí, es una abnegación de sí, pero es para lograr una especie de pureza, de vacío, para llegar a la séptima morada, para estar en el interior de todo, y que tengan lugar las bodas reales, el matrimonio real, la unión amorosa perfecta.

»Y es seguro que tiene elementos alquímicos también; lo que yo no sé es cuáles eran sus fuentes arábigas. Porque se descubrió a partir del año 1940 que el abuelo de Santa Teresa había sido judío. Y además ella

sabía leer, lo que no era tan frecuente entre las muchachas jóvenes de aquella sociedad. Y leía, porque a su madre le gustaban también, libros de caballerías; no sabemos cuál sería todo su acerbo cultural, pero es más de lo que pensamos, es mi versión. Conoce la Biblia, la conoce muy bien, y ese ejemplo morisco del alma, que es de Ibn Arabi, y que es una visualización de lo que pueda ser toda la entidad psicológica.

A.O.Z.—El alma.

M.L.M.—El alma o esa celda real que es como una esfera o como un gran diamante que dentro tiene diversos pisos; los más externos están en relación con lo más exterior, con lo más superficial, y hacia el interior...

A.O.Z.—También le llama perla oriental...

M.L.M.—Perla oriental, y también da un poco la idea de bola de cristal. Ella quiere visualizar un poco lo psíquico. El Sí-Mismo completo. Es también en *Las Moradas* donde tiene algunas descripciones sobre el sueño, y sobre la imaginativa, en las que ella describe el sueño como expresión, como realización de deseo, literalmente. Hay una serie de sueños, dice, en los que, cuando hemos querido hacer una cosa durante el día y no hemos podido, por la noche dormimos y soñamos que lo hacemos.

»Yo en Santa Teresa veo como un proceso histérico a partir del cual ella va logrando sublimar hasta que, a partir de cierto momento —los 44 años— se transforma en un proceso de individuación. Ella tiene de entrada un Edipo fuerte; Dios muchísimas veces es su padre, a veces también lo visualiza como un niño, le hace regalos, le gasta bromas, es su padre bueno, y sobre todo le llama Su Majestad. Esa Majestad está muy cercana a ella. Por ejemplo un día mira el rosario que tiene en las manos y lo ve todo fulgente, como si fuera de piedras preciosas, y dice: «esto es un pequeño regalo que me hace Su Majestad, mi esposo —también utiliza mucho la palabra esposo, amante— y me sucede con mucha frecuencia». Es un fenómeno ilusorio, como si estuviera bajo los efectos de un narcótico, o sufriera una crisis de ayuno, una crisis de hambre, que también pudiera ser.

»Luego tiene una relación con la corporalidad, en parte, de negarla, porque ella se murió a primeros de octubre, el 3 o el 4, y la última carta está fechada el 15-17 de septiembre de 1582. En esa carta es patente que no pensaba meterse en la cama. Se metió en la cama cuando llegó a Alba de Tormes ya malísima.

A.O.Z.—¿Cuántos años tenía?

M.L.M.—Nació en el 15, y murió en el 83. Que para aquella época ya era vivir mucho. Y ¿tú sabes la aparatosa enfermedad histérica que tuvo? Estuvo prácticamente muerta, cuatro días en coma profundo, y ya habían decidido enterrarla, estaba la fosa hecha. Pero su padre se negó a que lo hicieran. Dijo: «no, de ninguna manera, mi hija no está muerta». Esto fue después de ir a la curandera de Becedas, porque la curandera de Becedas no la curó. Eran unos cuadros clínicos tan raros, que nadie sabía lo que tenía. Le dolía todo el cuerpo, le daban convulsiones, ataques de gran mal. A Becedas la tuvieron que llevar en unas parihuelas, sobre una sábana, porque no soportaba ningún roce de nada. Y la de Becedas la retuvo varios meses; curaba a mucha gente, pero Teresa resistió su fuerza terapeútica, y volvió enferma, peor de lo que había ido. Sin embargo, permaneció allí tres meses con su padre, que la acompañaba y la ayudaba en todo.

»Después ella tiene un gran sueño, donde baja a los infiernos, me parece que lo cuenta en la *Vida*, que es un sueño espantoso, donde ella va por un camino muy angosto, pero todo es pegajoso, y se hunde como en un fango, hay agujeros horribles, cosas horribles que salen, como las almas de los condenados. Ella tiene que atravesar penosísimamente un pasadizo, es como un nacimiento muy problemático.

A.O.Z.—Pero también va hacia atrás, es un sueño en el que baja, en el que tiene que ir adentrándose.

M.L.M.—Sí. Tiene que salir por un túnel. Es un sueño como muy de destrudo. A veces ella resuelve esas cosas mezclándolo con el demonio. Para ella ese sueño fue el del infierno. Los aspectos de la sombra. Lo horroroso, lo siniestro, lo atroz, ella lo encara.

A.O.Z.—Tenía dolores de cabeza constantes...

M.L.M.— Constantes. Y generalmente, o con mucha frecuencia, se queja, estoy mala de esto, estoy mala de lo otro. Pero ella una vez que se plantea que lo que tiene que hacer es reformar el Carmelo, fundar grupos pequeños de personas que quieran orar... Yo creo que para ella fue muy importante la relación con sus inspiradores, sobre todo con fray Jerónimo Gracián, con el cual soñó una vez que Dios le juntaba las manos. Yo creo que ese fue el hombre más importante de su vida. Tiene Olaizola un libro que se llama *Los amores de Santa Teresa*, que es muy interesante e históricamente cierto, aunque es una especie de biografía novelada. A partir de los escritos para la beatificación, ha entresacado los hombres que trató

la santa, y el más importante de todos es fray Jerónimo, y bueno, quizá su hermano Rodrigo, con el que estaba muy unida, pero fundamentalmente Gracián.

»Y también San Juan de la Cruz, desde luego, antes de Gracián. Yo alguna vez pensé que las fuentes orientales, consciente o inconscientemente, Santa Teresa las tomó de San Juan de la Cruz. Porque yo estoy convencida de que era mudéjar. O por lo menos hijo de madre mudéjar. Por lo tanto él poseía la tradición de los santones árabes, porque él era de la Moraña, de Fontiveros, y vivió mucho tiempo también en otras ciudades de la Moraña, en Arévalo, en Medina del Campo. Esa zona se llamaba la Moraña porque vivían allí muchos moros, y su madre debía ser mora. Porque para los padres del padre de San Juan de la Cruz fue tal el escándalo..., para ellos que se casara su hijo con esta mujer fue tan horrible que dejaron absolutamente de hablarle. Ese tiene que haber sido un disgusto enorme. O era una prostituta o era una criada mudéjar. Yo me inclino más bien por lo segundo, porque si hubiera sido una prostituta, una vez viuda hubiera seguido ejerciendo, y no hubieran pasado tanta hambre, y a San Juan de la Cruz se le murió un hermanito de hambre. Una vez en Medina entró en el Hospital y de allí pasó a una orden religiosa, de Carmelitas; allí le conoció Santa Teresa. Se llevaban 25 años. Era mayor Santa Teresa. Pero Santa Teresa, por así decir, le abandonó pronto, porque apareció el padre Gracián, en el que ella tuvo su guía espiritual, personal, su apoyo moral, y de hecho se les atribuía que eran amantes. Viajaban juntos, entraban y salían juntos, y la gente les daba por hecho unas relaciones íntimas. Fue una relación importantísima.

A.O.Z.—Entonces ¿quién se puede considerar discípulo?, ¿San Juan de Santa Teresa?

M.L.M.—Lógicamente, él fundó el primer Carmelo masculino instado por ella. Pero por otra parte, esas descripciones árabes tan claras como la descripción de Ibn Arabi, sobre el espíritu, o lo que quiera que sea, de dónde pueden venirle a ella, si era cristiana nueva, muy negadora del pasado judío, pero que ahí estaba de todas maneras. Realmente para ella su alimento espiritual son los místicos franciscanos, es el padre Osuna. El franciscanismo dentro de la iglesia significa el respiro de la libertad. Donde lo que lo que te justifica es el amor. Es un poco como los Cátaros. De hecho, en los dibujos de la *Subida al Monte Carmelo*, de San Juan de la Cruz, aparte de la famosa frase «y arriba en el monte, nada», encontrarse con el vacío absoluto; en otros sitios pone: «y aquí ya no hay ley». Porque se ha llegado a una etapa donde ya no hay normas, no hay ley. Ese pensamiento es franciscanista, es cátaro, es libertario. Nada es malo. La última frase de Santa Teresa, y eso puede resultar interesante, es: «al fin, muero hija de la iglesia». Estuvo siempre bordeando la expulsión, bordeando «la herejía», entre comillas.

»Y bueno, los Calzados se pusieron con la reforma..., entonces era muy claro, porque había una escisión en el interior de la orden, y naturalmente todas las personas que se iban como Descalzos dejaban de ser Calzados. Gente nueva que se acercaría al Carmelo, en vez de acercarse a los Calzados, que siguieron y siguen existiendo, se adscribieron a los Descalzos. Y claro, el enfado de los Carmelitas Calzados fue impresionante, contra Teresa de Jesús y contra San Juan de la Cruz, al que tuvieron nueve meses preso, a pan y agua, o a casi ni pan. En un cuarto, en una celda aislada, de la que él se escapó cuando se dio cuenta de que corría grave peligro de ser emparedado.

»Es una historia muy curiosa. Le raptaron unos secuestradores y se lo llevaron al convento de los Carmelitas Calzados de Toledo, reteniéndole allí. Donde sólo entraba la luz por un agujero desde arriba, directamente del cielo, y nada más. Le sacaban los viernes al refectorio para que le pegaran los frailes, en una especie de ronda de azotes para ver si se decidía a cambiar, y estuvo allí, solo, nueve meses, como un embarazo. Claro, todo esto también iba contra ella.

»Ella es una cristiana nueva que no quiere reconocer o recordar nada del judaísmo. Pero se sabe la Biblia al dedillo. Y por ejemplo la fundación de Toledo la hace contra viento y marea, porque la paga un mercader judío, converso, que quiere tener su tumba en el altar mayor. Incluso Luisa de la Cerda se enfada con ella, pero sigue adelante. Era muy... cabezota, lo que quería hacer lo hacía. Luisa de la Cerda se ofendió muchísimo, pero después ya no volvieron a hablar de ello. No era persona de prejuicios. Tenía ese talante libertario de los Cátaros y de los Franciscanos. Yo creo que su verdadero origen hay que buscarlo más bien en los Franciscanos, en la obra de Osuna, que se asemeja a esa frase evangélica, utilizada también por los Cátaros: «todo es puro para los puros».

»Luego ella proyecta la sombra sobre los luteranos, los ve entrar en el infierno a manadas, cree a pies juntillas que son herejes, por lo menos aparentemente, o ese es el lenguaje. Pero fíjate el resumen: «al fin muero

hija de la iglesia»; siempre estuvo bordeando el peligro, y realmente está más allá del pecado.

A.O.Z.—Y ella escribió *Las Moradas* porque el libro anterior, el de la «Vida», estaba en la Inquisición hacía diez años.

M.L.M.—Diez años, e incluso la Inquisición le llegó a preguntar, y ella contestó. Podían haber ido contra ella, o haberla metido en la cárcel como a Juan de Ávila, que era también hijo de padres conversos. Y se cartean un poco, Juan de Ávila y ella. Pero la relación con Juan de Ávila, desde el punto de vista de Santa Teresa, yo creo que estaba dictada por su deseo de obtener el refrendo de una imagen tan importante de la iglesia contemporánea para su obra. Pero no sé hasta qué punto se avenían los dos. Hay una anécdota según la cual ella lloraba muchísimo cuando murió Juan de Ávila. Y le preguntaron: «¿Por qué llora tanto, si está en el cielo?». Y ella dijo: «Es que la iglesia pierde una gran columna». Claro, cabe ahí una especie de criptoiglesia criptojudía; por una parte algunos conventos Jerónimos eran completamente judíos; Fray Luis de Granada no se sabe, aparentemente era muy católico, pero de hecho estuvo un año entero negándose a hablar —decía que estaba ronco—, porque la Inquisición le estaba preguntando cosas que él no quería contestar; es decir, formaban todos ellos un grupo de neocristianos, de hijos de conversos, de nietos de conversos, y ¿hasta qué punto no puede decirse que había ahí una segunda iglesia un poco de los conversos, no exactamente de los cristianos viejos? También se cita a San Ignacio, a muchos de los que estaban en la Orden, a Diego Laínez, puede pensarse que el pensamiento judío estaba detrás. Es un grupo de gente magnífica que bordea también la heterodoxia, y que es perseguida por la Inquisición.

A.O.Z.—Y el catarismo, la influencia cátara en España, ¿a través de quién?

M.L.M.—La influencia cátara es un misterio. Aparentemente los Cátaros acaban totalmente aniquilados con la destrucción de Bessier, y con la destrucción de Montsegur, que fue terrible, debió ser en el siglo XII, o XIII. Primero les persiguió la Iglesia, luego ya... tomó el mando Bessier, y mandó que matasen a todos los habitantes; entonces alguien le dijo: «Pero puede haber algún católico, puede haber alguien que no sea cátaro», y éste le contestó una frase terrible: «Matadlos a todos, Dios distinguirá los suyos». Luego, de los pocos que quedaron, que se refugiaron en Montsegur, no quedó nada, se llama monte quemado. Por otro lado no

había aparecido, ni ha aparecido en teoría, el tesoro de los Templarios, que se dice tenían los Cátaros, que nada menos era la ménora, el candelabro de los siete brazos del templo de Jerusalén. Eso indica que se produjo cierta mezcla entre los Templarios y los Cátaros. Y el espíritu, ese espíritu libertario, yo creo que quedó en los Franciscanos. Es un pensamiento donde en último término prima la razón subjetiva, éste es el peligro. Prima la subjetividad. Y Santa Teresa participa de esa línea franciscanista libertaria, que constituye el motor de fondo de su liberación particular.

A.O.Z.—¿Y la influencia erasmista?

M.L.M.—Claro, ésta la señala Abellán[3]. Para Abellán, desde luego existe. Erasmo escribió el *Elogio de la locura*. Era absolutamente crítico con la sociedad de la época, y concretamente con la iglesia, con el estamento clerical. Erasmo está muy influido por la *Imitación de Cristo*, del maestro Eckhart. Y ahí, en el maestro Eckhart, también se encuentra un cierto franciscanismo, esa idea de que en último término es el hombre sólo con Dios o con su Dios... y nadie se meta en eso. Yo creo que se trata del pensamiento franciscano pietista. El papa manda porque el papa es el que sabe, hay que hacerle caso, tiene sus razones, pero es un hombre y no es infalible, se puede equivocar. Eso te vale la expulsión de la iglesia, en determinados siglos, y aún ahora. Esta gente dice: «no, tú directamente con Dios». También aquí en España hay un caso importantísimo, que es Arias Montano, a quien Felipe II encarga y da carta blanca para hacer lo que quiera en la biblioteca del Escorial, y que está también en relación con grupos de este estilo libertario pietista, esta vez de los Países Bajos. Toda esta gente bordea la heterodoxia, la herejía.

A.O.Z.—Entonces, ¿por qué esa animadversión tan grande hacia los protestantes, si también los protestantes defendían esa relación directa?

M.L.M.—Bueno, los protestantes no te creas que eran tan liberales. Lo único que tenían de liberal era lo del libre examen. Luego la coerción de las conciencias era tanto o peor que en el mundo católico. No, yo creo que ahí ella, por un lado, era muy amiga de Felipe II. Para Felipe II los «marranos» —así se llamaba a los judíos conversos que podían ser incluso sacerdotes de la iglesia católica y judaizar por debajo de la sotana—, junto con los protestantes, eran los enemigos de la patria, porque eran enemigos de la monarquía. Pero Carlos V ya había empezado a cortar con

3. J. L. ABELLÁN: *El Erasmismo Español*, Ed. Gráficas Espejo, Madrid, 1976.

el erasmismo, que traía un aire de crítica a los mandos de la iglesia católica.

»Erasmista era Juan de Ávila, clarísimo; tradujo obras de Erasmo. La propia Santa Teresa tenía obras de Ávila que llevaba siempre. Y eso era denotación ya de muy sospechosos, de libertarios. Lo que pasa es que Juan de Ávila, a pesar de haber estado preso en la cárcel, era intachable en su vida objetiva, no obstante le montaron un proceso con falsos testigos contra los que él no tenía defensa. Con la Inquisición tú no podías saber quién te acusaba y ni siquiera de qué. En principio, la Inquisición creía la acusación y tenía que interrogar, preguntar.

»Entonces yo creo que Santa Teresa ha oído que los luteranos destruyen el país, que lo peor que puede pasarle a España es que entre la reforma, para la unidad católica, para el papado, y entonces ella toma partido un poco con los ojos cerrados.

A.O.Z.—¿Intentaba así también mantener un sitio dentro de la iglesia para los erasmistas, sin que fueran tachados de reformistas?

M.L.M.— Es posible. Algunos dirán que lo hizo seguramente para ganarse el favor real. Puede ser. Pero yo creo más bien que al fin ella quería ser y era hija de la iglesia; a pesar de todo.

A.O.Z.—¿Y la relación con fray Luis de León?

M.L.M.—Fray Luis de León le corregía los escritos. Incluso alguna vez suprimía cosas. Pero en conjunto supongo que la influencia sería muy positiva. Y quizá sea este uno de los motivos por los que no se reconoce a Santa Teresa antes como escritora. Si fray Luis de León estaba detrás, a saber si no era él quien escribía, porque ¿cómo iba a escribir una mujer? Es que ella escribe para sus amigas, para sus monjas, por eso escribe amigable y coloquialmente casi. Y la literatura de la época no es así. Por eso se tarda en reconocer el valor literario de Santa Teresa.

»Luego otro aspecto muy interesante de Santa Teresa es su supuesto feminismo. Digo supuesto porque ella siempre está como subyugada por el hombre. Pero ella defiende a la mujer, para que haga lo que quiera. Ese es el feminismo de Santa Teresa Pero al mismo tiempo continuamente apela a la autoridad del hombre, de los confesores, del obispo, de este sacerdote tan bueno que le hizo tantos favores. Ella de alguna manera piensa que es necesaria la convivencia con el hombre, que el hombre tiene que hacer unos papeles, y que si no los hace... habla de la mujer que es pobre y desvalida, femenil, débil, flaca, de las flacas mujeres, de la flaqueza de la mujer.

A.O.Z.— En la segunda morada, ella escribe: «Sea varón... que se determine, que va a pelear con todos los demonios» (p. 27).

M.L.M.—Ella también le pide una fuerza a la mujer, claro, porque ella misma la tiene.

A.O.Z.—La misma actitud, por ejemplo, en la tercera morada: «Bienaventurado el varón que teme al señor» (p. 32).

M.L.M.—Sí, eso es de la Biblia. Muchos autores de la época están citando Salmos, el Libro de la Sabiduría, a San Juan. Eso lo dan como de cultura común. Pero yo diría que esa relación con la mujer es un poco ambivalente, por un lado muy sumisa con el hombre, por otro lado que la mujer haga lo que tenga que hacer. Tiene algún episodio en las *Fundaciones* de un feminismo absolutamente activo. Por ejemplo, si una joven no quiere casarse con su prometido y no le dejan meterse monja, busca las vueltas y hace trampas para que la mujer se acoja. A veces incluso lindando un poco las artes picarescas.

»Luego tiene también una serie de afectividades en parte imaginarias; por ejemplo ella habla con San Pedro de Alcántara. En la realidad se conocían, pero San Pedro de Alcántara, que creo que era Franciscano, era muy independiente y muy poco conexionado con estos grupos. Con éste hablaba después de que murió. Cuando murió se le apareció, y a partir de ahí, con muchísima frecuencia lo veía. Era una presencia protectora masculina, un maestro. Quería mucho a San Pedro de Alcántara. Tuvo como delirios, alucinaciones que no le perturbaban para nada. Jamás puedes decir: está loca. Jamás. Si ella ve que está diciendo misa un cura, y que le asiste San Pedro de Alcántara, es una alucinación. Porque San Pedro de Alcántara está muerto y no está allí. Pero luego ella sigue haciendo sus cosas normalmente. La única época que podríamos considerar de locura es la de la enfermedad que la conduce a Becedas —y luego después, porque en Becedas no se cura—, que es una especie de gran mal histérico, con convulsiones, un reúma generalizado, no se sabe. Luego cuando se entera de lo que tiene que hacer, y digamos que inicia su proceso de individuación, ya no. Tuvo, sí, dolores de cabeza, gastralgias, vómitos, y parece ser que murió objetivamente de un cáncer de útero. Venía de camino para acompañar a la duquesa de Alba en un parto. Pocos días después se metió en cama, y en los días siguientes murió.

»Murió en el convento de Alba de Tormes, y allí fue terrible lo que

pasó con los restos. Parece ser que después de Alba de Tormes iba a ir a Ávila. Entonces los de Ávila poco menos que pretendieron robar el cuerpo. Porque el que tenía el cuerpo, tenía un centro de atracción crematístico y religioso. Así que los de Ávila hicieron lo imposible.

A.O.Z.—Pero ella era de allí...

M.L.M.—Ella era de allí pero no les quería. En los cuatro postes está la famosa frase de «ni el polvo». Se sacudió las zapatillas; «ni el polvo» quiero de esta ciudad. Porque allí fue su primera fundación. Allí le ayudó muchísimo un obispo que era hijo de una mujer también muy importante, que protegía mucho a Juan de Ávila, a Juan de Dios y a todo este grupo, que era Doña María de Mendoza, mujer del secretario de Felipe II; y a Santa Teresa la protegía también; su hijo era el obispo de Ávila. Y éste la apoyó para fundar un segundo convento de Carmelitas, esta vez Descalzas. La orden de los Carmelitas proviene de un grupo de eremitas, hombres y mujeres; ermitaños que vivían solos en el monte Carmelo, y entonces un obispo les reunió y les llamó Carmelitas. Aquí en España los Carmelitas Calzados era una orden muy reglada, muy definida, con muchas normas, con unos dineros detrás apoyándoles, con grandes conventos, lo cual no tiene nada que ver con el sentimiento religioso subjetivo, individualizado del ermitaño. Y entonces Santa Teresa, con la vida de Elías, con otras que ella ve y contempla, dice: No, no, esto que hacemos aquí no es Carmelo auténtico, el Carmelo es la acción directa con Dios, es bondad, pobreza, hay que ir descalzos directamente, o con sandalias, y con un sayal. El convento de las Carmelitas de la Encarnación estaba abajo, extramuros, y Santa Teresa se empeña en hacer un convento arriba, aunque resulta que no tienen agua, no tienen de nada, pero el obispo, el hijo de María de Mendoza, la ayuda, y también los Jesuitas. Entonces en las Carmelitas de la Encarnación podía haber hasta 300 monjas... ella dijo: Esto es una barbaridad, aquí tiene que haber 12 ó 14 como mucho, pero no pueden ser estas masas de gente, porque la vida religiosa se pervierte. Entonces unas cuantas se marchan a la parte alta, a San José. La primera fundación.

A.O.Z.—¿Eso les enfada tanto, que se vayan 12 de 300?

M.L.M.—Claro. Primero porque son las mejores. Luego porque es un escándalo. Imagínate que es una secesión. Luego la hacen volver, incluso llegan a nombrarla superiora, pero ella sabe que no la quieren. Y hace la añagaza siguiente: la noche anterior a la toma de posesión como superiora de la Encarnación, en el sitio en el que ella había de sentarse a la mañana siguiente, Santa Teresa pone una estatua de la Virgen María, de modo que al entrar las hermanas, que entraban como en un avispero, se encuentran con la imagen de la Virgen. Y algo pasa. Maneja así las cosas.

A.O.Z.—Pero ella era muy religiosa, ¿no? Decía: se hace lo que se quiere, pero...

M.L.M.—Claro, en ese sentido era también erasmista. Va contra la degradación de los usos y costumbres del clero, como el propio Juan de Ávila. A Juan de Ávila le meten en la cárcel porque está formando una serie de sacerdotes jóvenes que, por así decir, no pecan. Porque el pecado en el clero era habitual. Y las multas eran una fuente de ingresos para los obispos. Juan de Ávila sanea el clero, que es en cierto modo lo que pensaba y quería Erasmo y también los protestantes, porque verdaderamente la degradación de la iglesia era completamente inaceptable.

A.O.Z.—Vamos a volver al tema de *Las Moradas*. Por ejemplo, ¿por qué son siete?

M.L.M.—Yo creo que eso viene dictado por el modelo mudéjar. Es decir, árabe.

A.O.Z.—Está en la mística persa, y en la Cábala.

M.L.M.—Ah, las relaciones con la Cábala. Lo que pasa es que la Cábala es judía. Yo estoy convencida de que San Juan de la Cruz es mudéjar, pero también es posible que tenga contactos cabalísticos. Por lo menos se le han buscado, y la *Subida al Monte Carmelo* es cabalístico. Es el séptuple camino, me parece, la Cábala.

A.O.Z.— Y el siete el número de la totalidad...

M.L.M.—Pero yo creo que ella sigue ahí el modelo árabe. *Las Moradas* es un libro muy inteligente estructuralmente. Yo creo que está sin estudiar a pesar de los ríos de tinta. Ese concepto del Sí-Mismo, o de la globalidad de la personalidad, en cuyo centro sucede la unión de los pares de contrarios, y/o las bodas reales. También tiene, *Las Moradas* mismas, por lo menos una página o dos de elementos alquímicos, en las que habla de los modelos de la ganga, y del tratamiento de los metales.

A.O.Z.—Luego habla del pulimiento...

M.L.M.—Dejar el oro brillante...

A.O.Z.—Esa es otra de las cuestiones; el castillo es el alma, pero algunas de las denominaciones que utiliza para el alma son...

M.L.M.—Un diamante de gran precio...

A.O.Z.—... perla oriental, agua de vida, árbol de vida, fuente de vida.

M.L.M.—Eso es alquímico, fuente de vida, árbol de vida. Claro, estos personajes quizá sean como cajas de resonancia. Ellos sintetizan todo, son ricos. Son capaces de encajar todo, de coger la cábala, la alquimia, lo mudéjar, lo sufí, lo oriental, de coger lo cristiano, lo franciscano, lo erasmista, incluso lo católico, y hacer una síntesis válida. Que te va dando cosas a medida que las necesitas.

A.O.Z.–Utiliza mucho la metáfora del alma como espejo, como el agua, como cristal que refleja...

M.L.M.–La fuente que surge, la fuente que brota, el agua retenida en el estanque...

A.O.Z.—Le encanta esa metáfora y dice que ha observado mucho el agua. Más que otras cosas. Porque le parece que el agua es, un poco como en la alquimia, la fuente de vida. ¿Será entonces que en el alma, como para los alquimistas, lo más alto, o lo más central, que va a ser Dios, tiene que ver con lo más elemental, lo más bajo, que es la materia?

M.L.M.—Bueno, eso es Hermes Trimegisto. Yo no sé si ella lo conoce o no.

A.O.Z.—De todas maneras esa tradición está directamente en la alquimia. Esa idea, que yo no sé si es herética, se entrevé bastante bien. La identificación del alma con la vida misma, con la pulsión, sólo que, a través de ciertas operaciones, después de cierta obra, se transforma.

M.L.M.—Ahí hay un problema; porque digamos que esta mujer que se deja llevar por los impulsos, en cierto modo, a partir de que se cura, los organiza muy bien. En los primeros años necesita una sintomatología que origine un gran estrago, necesita dar salida a un exceso de fluido. Pero después de que se cura acomete su proceso de individuación, y la sexualidad probablemente ya no le causa ninguna perturbación. Ella no tiene la palabra pulsión, pero sí el sentimiento de la fuerza de la vida, eso sí lo tiene.

A.O.Z.— Luego hay otra diferenciación que me interesa mucho, que hace en las moradas tercera y cuarta, entre los contentos y los gustos.

M.L.M.—Habla mucho del placer, Santa Teresa, del placer y de lo placentero, de lo deleitoso, de lo gustoso.

A.O.Z.—Fíjate cómo diferencia el contento y el gusto, como antes ha diferenciado el pensamiento y el entendimiento. El pensamiento y la imaginación, frente al ententidimiento que es saboreo, contemplación, sabiduría, que es más amor que otra cosa. A diferencia de la vía seca que sería el intelecto...

M.L.M.—Lo imaginativo, que sería una función como la intelectiva. Ella hace muchas diferenciaciones, como cuando habla del sueño, cuando habla del deseo.

A.O.Z.—Esto es la mística, ¿no? El concepto de una sabiduría que va más allá del funcionamiento lógico, de la inteligencia. Y volviendo al tema de la pulsión, en el contento, que es lo que dice tienen las almas normales, es como si el agua fuera del natural, del cuerpo, hacia Dios, y en cambio en el gusto, que ella sitúa a partir de la tercera morada, la corriente viene de Dios al natural, se origina en el Sí Mismo y termina en el cuerpo.

M.L.M.—Ella habla mucho del cuerpo. Dice, respecto a los movimientos del alma, que el cuerpo no es ajeno a ellos. El cuerpo participa, y no poco.

A.O.Z.—El goce.

M.L.M.—Ella tiene los orgasmos más clásicos, y también los más psíquicos. Tan es así que cuenta en la *Vida* que en una ocasión estaba en éxtasis, y la monjita que vivía abajo, oyendo jaleo en el cuarto, llamó a la puerta: «Madre, ¿pasa algo?», y Santa Teresa le contesta: «no, hija, no me pasa nada, vaya usted tranquila, y que le pase otro tanto».

A.O.Z.—¿Y a ti esto te parece patológico?

M.L.M.—A mí, en ella no. Si una persona me dice que ha visto a San Pedro de Alcántara, desde luego pienso que está loca. Pero ella ha visto a San Pedro de Alcántara, y ha seguido haciendo su vida normal. En ese sentido, no me asusta tanto el delirio. Yo creo que deliramos más de lo que creemos. Yo siempre pongo el ejemplo del timbre que suena y que tú no oyes. Pero también pienso que puede ser un rendimiento psíquico no habitual. La psiquiatría más libertaria ha acuñado el término de «rendimiento psíquico superior» para esta clase de visiones que no conducen a la locura, sino al bienestar, a la felicidad o a una acción positiva, es decir, cuando la persona en sí no está perturbada. Son hechos psíquicos. Louise Von Franz tiene un comentario precioso; cuenta que ella trató una paciente que decía que veía a la virgencita; pero el problema, según ella, no era que hablara con la Virgen. Lo malo es que esta paciente acudía uno tras otro a una serie de psiquiatras que la trataban de completamente loca y que le querían quitar esas alucinaciones como si fueran peligrosísimas.

Dice Von Franz que su enfermedad no consistía en ver a la Virgen, ni en hablar con ella, consistía en visitar a estos psiquiatras absurdos. En este sentido es como si Santa Teresa tuviera bien ordenada su vida. Claro, para ella era muy bueno ver a San Pedro de Alcántara.

A.O.Z.—Dice Santa Teresa que la fuerza del gusto es Dios mismo. No es el cuerpo, no son las pasiones, es ese Sí Mismo.

M.L.M.—Para ella sí, desde luego. Ten en cuenta que ella habla muy desde su subjetividad y, además, lo dice muchas veces: «esto no lo sé explicar», y «esto me lo parece a mí». Pero no renuncia a afirmar, a defender su subjetividad.

A.O.Z.—Claro, porque si el alma es Dios, la fuente del gusto es Dios mismo. Ensancha el corazón, produce paz, suavidad, y no pasiones ni ruidos. Ensancha el corazón y proviene del centro del alma.

M.L.M.—Tú fíjate la expresión «ensancha el corazón» si no es sexual. Si no es fluida, si no es vascular. Es una frase completamente corpórea. Es henchirse, es esponjarse, yo no sé cómo decirlo, prepararse para la recepción.

A.O.Z.—Parecería una alusión a la experiencia que ensancha el yo, ese ensanchar los límites psíquicos de la conciencia.

M.L.M.—Para eso yo creo que *Las Moradas* es un intento muy inteligente de trabajar lo que quiera que sea el psiquismo de una vida ya madurada. Cómo se va de un grado a otro, cómo realmente sí se llega a las bodas reales, sí se llega al acto supremo de la unión. Eso es una experiencia de plenitud psíquica total.

A.O.Z.—Una suerte de sincronía afortunada entre lo real, lo imaginario y lo simbólico...

M.L.M.—Sí, no hay conflicto, ahí ya no hay conflicto. Yo creo que ella lo explica con la metáfora sexual, del desposorio; lo que pasa es que el alma se entrega, y entonces el deseo se convierte en amor a Cristo. Esa debe ser la plenitud. Que en la sexta morada se va preparando mucho.

A.O.Z.— Pero ella va a parar a que el alma puede ser finalmente Dios. Cuando se ha conseguido esta unión.

M.L.M.—Sí, una de las cosas que señala es la identidad de las voluntades. Y eso es muy místico oriental. También hay quizá un autor que es importante, yo no sé hasta qué punto está presente ahí, yo creo que sí, que es el filósofo mallorquí Ramón Llull el de *El libro del amigo y el amado*. Dice al amado: «yo soy tú, yo quiero querer por ti lo que tú quieras», que

recuerda también la frase de nuestro autor místico Francisco de Ayala: «quiero querer por ti lo que tú quieras». Es la identificación total. Eso lo quiere mi amado, lo quiero yo. Mi amado es para mí y yo soy para mi amado. O «véante mis ojos y muérame yo luego». Quiero eso, y nada más. Es la unión con la divinidad, ya el alma y la divinidad es uno, no hay fisuras ni escisión. Luego ella dice que cuando se han tenido esas vivencias, es muy penoso volver a la separación, a la realidad. Por eso la persona ansía la unión de nuevo.

A.O.Z.—Santa Teresa maneja también la diferencia entre lo que desea el yo, como decimos ahora, de algo que está más allá del deseo. Por ejemplo dice que «no dejará el Señor de hacernos esta merced, y otras muchas que no sabremos desear» (p. 57). Y pone énfasis en la oración como si fuera necesario que sepamos qué pedimos y a quién se lo pedimos, como si el deseo hubiera que trabajarlo; porque el deseo no sabe desear.

M.L.M.—También parece una instrucción. O sea vamos a distinguir las cosas, y vamos a ver cómo nos perfeccionamos en esos gustos por así decirlo.

A.O.Z.—Claro, y dice también algo que tiene que ver con lo que te decía del control yoico, intelectual: «en esta obra de espíritu, quien menos piensa y quiere hacer, hace más» (p, 62).

M.L.M.—Sí, eso es un poco la paráfrasis de la frase de Jesús: «el que se empeñe en salvar su alma la perderá, y el que la pierda, se salvará». Son paradojas. No empeñarse demasiado con la inteligencia o con el deseo. Es que la inteligencia no debe funcionar. Pero Santa Teresa, por eso, quiere poner un principio de orden, que yo creo que es lo que se plantea en *Las Moradas*, estructurar pasos. Estructurar ambientes. Estructurar progresos.

A.O.Z.—Aunque en relación con esto, también dice a veces que no siempre Dios concede estos favores a quien sigue estos pasos, lo que establece un contacto con ciertas formas de religiosidad oriental como el Zen, por ejemplo.

M.L.M.—Sí. También hay contactos con el Zen. Si atendemos al sincretismo de algunos filófosos orientales, y ella tiene mucha influencia oriental, puede ser que haya alguna conexión. De hecho el cristianismo es un sincretismo de religiones orientales.

A.O.Z.—Quizá también del estoicismo.

M.L.M.—Pero yo creo que el estoicismo es anterior, y como que se permite una cierta actitud crítica hacia el placer.

A.O.Z.—Pero el mal no existe, fíjate lo que dice un estoico como Marco Aurelio: «Cada vez que nos arrepentimos de algo estamos negando la creación entera». Porque eso que llamamos mal, forma parte de la creación; y si negamos una parte de la creación condenamos a muerte al universo en su totalidad; entonces, no hay nada malo en el mundo.

M.L.M.—Bueno, eso está claro. Yo creo que ella sí, distingue un poco entre el bien y el mal, pero ella va, al fin y al cabo, más allá de eso, a sentirse autocomprendida. Yo creo que Santa Teresa era muy inteligente, y que necesitaba comprenderse.

A.O.Z.—Es muy agustiniana en eso. En la primera morada, la primera tarea, que no hay que abandonar nunca, es conocerse a sí misma. Hay muchos vericuetos, diversas piezas, y hay que poder andar con libertad por todas.

M.L.M.—Diversas habitaciones, moradas. Hay habitaciones y subhabitaciones.

»Diversas zonas y diferentes capas. La más externa, la segunda, la tercera. Y poco a poco, llegas probablemente a la esencia del Sí-Mismo.

A.O.Z.—Y el tema del padecimiento...

M.L.M.—Lo del padecimiento es muy curioso. Porque ella, por ejemplo, sí se flagelaba, tenía sus penitencias, y es un poco, no tanto un placer sádico, como un aprender a dominar el cuerpo para que el cuerpo no te distraiga. O para que en el dolor, en el sufrimiento, en el hambre, llegues a ciertas situaciones que tienes que conocer, que están ahí, y que se pueden producir, precisamente a través del sufrimiento corporal. Son también otras habitaciones.

A.O.Z.—¿Formas de explorar el goce?

M.L.M.—Sí. Hay contradicción entre los biógrafos. Pero para ella tenía muchísima importancia una imagen horriblemente sádica, que es Jesús atado a la columna, flagelado.

A.O.Z.—Sí, pero la imaginería de la época...

M.L.M.— Ella tenía una imagen concreta; una escultura, una estatua, que era Jesús atormentado, con la corona de espinas, flagelado, ensangrentado, eso la conmovía profundamente. ¿Qué es este exacerbamiento?, ¿es amor sádico, amor masoquista?, ¿por qué esta relación con el cuerpo?: dormir en tablas, dormir por la noche con nada más que un

sayal, aunque esté nevando, o sobre un jergón de paja mal puesta... en ese maltrato del cuerpo, es como si se abrieran posibilidades psíquicas nuevas, que con el cuerpo regalado no las tienes. Ahora, hay un poco de rito de iniciación en el sufrimiento, de sometimiento a la prueba.

A.O.Z.—¿Todo eso está encaminado a castigar al yo?

M.L.M.—Bueno, claro, o a encontrar unas nuevas experiencias, unos nuevos habitáculos, que si no es a través de eso, no los conoces.

A.O.Z.—Claro, porque el yo es conservador; y en último término, tendería a no desear nada fuera de él.

M.L.M.—Claro. Quiere estar bien. Yo creo que ella, en ese sentido, va a por todas. Yo no creo, por ejemplo, que ella tuviera grandes pasiones sexuales que dominar. Sino más bien es como si quisiera ver hasta qué punto pueda ser espíritu.

A.O.Z.—Una diferencia que no explica muy bien, pero que estaba en la mística de entonces, era que el alma podía entrar «dentro de sí», o «subir sobre sí». Son como dos grados, entrar en sí es el arrobamiento místico, el trance, pero la expresión subir sobre sí parece aludir a esas experiencias en las que el alma ve el cuerpo desde arriba, como si se saliera del cuerpo.

M.L.M.—Sí, ese es el viaje astral.

A.O.Z.—Ella describe cómo siente el alma a veces subir hacia arriba y algo que presiona físicamente en su cabeza, en el punto más alto.

M.L.M.—Es que yo creo que tiene algo de lo que los orientales llaman «movilización de la energía Kundalini». Tiene muchísimas subidas de calor. Y muchísimos enfriamientos. Terroríficos. Probablemente hay algo, aunque ella no lo llegó a detectar así, o a entender así, como movilizaciones del Kundalini. Pero yo creo que ella no tenía conexión con esos datos. Por otro lado, su conocimiento en Occidente es relativamente moderno. La movilización del Kundalini consiste en mover toda la masa energética, que reside en el coxis. Cosa que no sabemos hacer los occidentales. Lo hacen algunos orientales. Pero es muy peligroso y complicado.

A.O.Z.—La energía puede vehiculizarse entonces desde la zona de los genitales...

M.L.M.—No, es el coxis. Y sube hacia arriba. Si no se hace adecuadamente, se puede morir abrasado.

»En definitiva, para mí es un proceso de individuación de una mujer

que ha resuelto su neurosis. Y aparte de todo ella es como una caja de resonancia, como un sintetizador de verdades, o de conocimientos, y con una capacidad de sublimación que trasciende. Al cabo de los siglos seguimos hablando de ella.

A.O.Z.—... y también con una enorme capacidad de experiencia...

M.L.M.—Sí, de experiencia si se define ésta como la capacidad de extraer la verdad de las cosas.

[Del libro inédito «Sólo de lo perdido»]

1

Vengo llamado por la tarde, luz
hermosa, oh dios, amor, que te miraba,
vengo, sobre los álamos también,
a ti, callada contra la tersura,
despierta para mí, te lo decía
—soñándose y tocaba con su voz—,
que he visto en ti, que briznas me ha dejado,
porque me lleves ahora vengo,
que la dorada tarde se perdía.

2

Qué perdida hasta que amanece, sí,
te encuentras tan callada tú en el mundo:
los ojos que, perdidos, tú, llevada
en los brazos del sueño, donde sí
puedo mirarte. Luz que todavía
no sabe de tu marcha, si estuvimos,
porque en su soledad se hacía oscura,
y daba aún sus rayos al despierto.

En la nariz el aire y, al mirar,
ella soñada.
Cuando amanezca acabará sabiendo
el oro donde estábamos,
tocar que imaginamos la certeza.

3

La habitación, cerrada intimidad:
un cisne o lluvia se ha adentrado para
que no pensada se desnude.

4

En su rama de almendro
ha cogido el aroma al desgajarla.

5

Las hojas, sólo pétalos de seda
o vestidos de noche, y de los plátanos
las copas dan al cielo y a esta sombra
con el murmullo del agua. Por las ramas,
como tu corazón atacaría
picotea un pájaro o posa el cuello,
y yo con esta sola placidez.

Va el río, late el sol, de esquivas voces
que me arrastran en fuga.

Esto vería y sé lo más certero
y próximo a los ojos de inmediato,
antes que la belleza o de ella sola.

Mas no es posible, qué sé, cuando miro
es el alma que me habla y lo ve todo,
y pierde, con lo bello, el dulce mundo,

el co-razón roído de las voces.

6

Pero no puedo ser de noche,
la luz, la luz, lo llama a todo avena,
fuego candeal,

de día no sé, no sé, iluminado,
sumergido en el mundo por la senda
de luz, la luz que nos rebosa y habla,
más que la cercanía,
pero no puedo ser, miro la noche,
con sus alas ocultas, no consigo
verla, pues ella soy, miro su cuerpo,
y me estará soñando, tan segura,
soñándose la noche.

7

Con qué belleza viene cuando pone
los ojos decididos del azul,
que no sabe marcharse, en unas manos,
que lo más real tuviesen,
cuando es un vuelo el sol y, niega, elude,
que exista lo visible, y queda en ti.

Apareciese y, con la luz atenta,
apareciese el sueño,
que no se anega con la sombra.

8

Rodeado en la razón que es de los árboles,
del lecho donde nace en la ribera
la sombra en juncias, ramos de los cuerpos,
y del azul que alienta lejanías,
con las alas pronto parte; ha de vivir
aquél, si olvido dice a transparencia.

Pero las hojas que los ojos hieren
de claro pensamiento —pues belleza
no lo había callado, perfección
descuidada— contienen el latido
unánime. Mas lo cobijará
la sombra todo del crepúsculo,
y me ha llevado a mí:
de paso y peso ingrávido.

Qué diferente a todo, aun en la noche,
las hojas muy tranquilas, la quietud,
aunque han sido miradas. El temblor
que sentí de una rama, que ha tenido
un corazón, un tordo en vuelo.

Reseñas

LORD JIM
(Joseph Conrad, Editorial Pre-Textos, Valencia, 1997)

¿Lord Jim o simplemente Jim? Para los malayos de la aldea donde había decidido ir a esconder su «deplorable marca», Jim era Tuan Jim (Lord Jim). Para los europeos, en cambio, era simplemente Jim, «nada más». O sea, un nombre sin apellido.

> «Tenía apellido, claro, pero hacía todo lo posible por evitar que saliera a relucir. Su anonimato, que tenía tantos agujeros como un cedazo, intentaba ocultar no una identidad, sino un hecho» (p. 24).

Jim, desde el inicio del relato, aparece pues sujeto a un nombre sin apellido. Un nombre, como queda dicho, al que se le quiere desprender el apellido que forma parte de su origen. Un nombre, por tanto, anónimo.

Lo que llama la atención no es, entonces, la ausencia de apellido, sino que Jim pretenda evitarlo. Porque de sus orígenes pronto sabremos que «estaban en una parroquia», y que su padre «sabía de lo Desconocido lo justo para mantener la rectitud de los granjeros» (p. 25). (Más adelante se nos dirá que «el viejo tenía un alto concepto de su hijo», p. 96).

También sabremos que Jim tenía otros cuatro hermanos y que se le declaró su vocación marinera, «después de un curso dedicado a leer novelas de aventuras» (p. 25).

Por tanto, Jim parte de sus orígenes, los abandona, ligado a su imaginación aventurera y al alto concepto que su padre tenía de él. Dos circunstancias que marcan sus señas de identidad, pero que resultarán insuficientes para afrontar cierto hecho «Intolerable». Hecho, pese a todo, en cuya busca va.

> «En el sollado, en medio de un babel de doscientas voces, se olvidaba de sí mismo

> y vivía por anticipado, en su imaginación, la vida marinera de las novelas. Se veía salvando a gente de barcos que se hundían... Se enfrentó con salvajes en costas tropicales...y, en un bote pequeño en medio del océano, infundió ánimos en los corazones de hombres al borde de la desesperación...Y siempre era un ejemplo de entrega al deber, y tan resuelto como un héroe de novela» (p. 26).

Sí, en efecto; Jim se nos presenta al comienzo del relato como un héroe de novela. Pero un héroe que, lejos de cumplir la tarea para la que ha sido encomendado, naufragará en su empeño.

La confrontación entre las aspiraciones heroicas de Jim, sus deseos imaginarios, y la realidad del acontecimiento que le dejará esa «marca deplorable» no puede ser, a este respecto, más reveladora.

A bordo del Patna, el vapor en el que se embarca como primer oficial para transportar ochocientos peregrinos, Jim conoce la angustia de eso que escapa a su imaginación romántica. Marlow, el narrador del relato de Conrad, será en este sentido muy preciso:

> «Pude ver que en esa mirada suya que se adentraba en la noche iba todo su ser, lanzado de cabeza a un ámbito imaginario de temerarias aspiraciones heroicas... A cada instante, se adentraba más en un mundo de gestas románticas. Y llegó al centro mismo de ese mundo... Había llegado a los más hondo, sí, a lo más hondo. Ni mi cara ni la de ninguno de ustedes...lucirá jamás una sonrisa de éxtasis como aquélla. Le hice volver otra vez a tierra al decirle: -¡Si no hubiera abandonado el barco, desdichado!» (p. 112).

Así pues, frente al éxtasis de lo imaginario, la cruda realidad: Jim, que se había visto a sí mismo «salvando a gente de barcos que se hundían», resulta que abandona el buque, del que era primer oficial, cuando estaba a punto de hundirse. Por eso Marlow, tras devolverle a la realidad, anota tamaño contraste reflejado en el rostro de Jim:

> «Se volvió hacia mí, con los ojos repentinamente cargados de dolor y estupor y el rostro trastornado con una expresión de espanto y sufrimiento, como si acabara de caerse de una estrella. Ni ustedes ni yo miraremos jamás a nadie de esa manera» (p. 112).

Marlow lo dice claramente: nadie como Jim reflejará en su rostro tanto el éxtasis del mundo romántico como el estupor del mundo cuando se resquebraja. Marlow se limitará a anotar, fiel a su estatuto de narrador igualmente poseído por los hechos, este vaivén del relato entre los deseos imaginarios y el horror de lo ininteligible, de lo real.

¿No es el propio Marlow quien reconoce tener su demonio particular, ese que le hace mezclarse con el tipo de cosas que luego se dispone a narrar? «Con tipos a los que se les suelta la lengua en cuanto me ven, y me largan sus confidencias infernales... Como si yo no tuviera suficiente información confidencial sobre mí mismo como para torturar mi alma hasta el fin de mis días» (p. 59).

El propio narrador, pues, reconoce su permeabilidad a ese tipo de hechos. Su cometido será registrarlos y contárnoslos (tal y como los medios de comunicación suministran ciertos hechos bajo la coartada del interés informativo). Y lo que Marlow nos cuenta es precisamente la impotencia de Jim en el instante justo en que sus aspiraciones heroicas podrían verse colmadas.

> «Me dijo que su primer impulso fue gritar, hacer que toda esa gente pasara directamente del sueño al terror. Pero le invadió una abrumadora sensación de desamparo y fue incapaz de emitir sonido alguno» (p. 113).

«Ochocientas personas y siete botes, y nada de tiempo. Imagínelo» (p. 115). Jim se ve desbordado por el hecho real que su imaginación había soslayado. Por eso es natural que se pregunte una y otra vez: «¿Qué podía hacer? ¿Qué?» (p. 113)

Esta pregunta, sin duda abrumadora, no encuentra respuesta. Y no la encuentra porque, literalmente, Jim se muestra «incapaz de emitir sonido alguno». De cualquier forma, conviene anotar que la intención de Jim, mediante su grito ahogado, era hacer pasar a la gente del sueño al terror. Precisamente, el salto que en él mismo se opera: del sueño romántico a la pesadilla en que se transforma ese mismo sueño cuando falla su articulación simbólica, ésa que permite acceder al hecho «Intolerable» sin, por ello, tener que sufrir la angustia que paraliza al sujeto.

Para defenderse de esa intrusión de lo real, de ese hecho angustioso que le deja sin palabra, Jim se refugiará en el anonimato. Evitará, como lo enuncia el relato nada más comenzar, que su apellido salga a

relucir. Y buscará, en la remota isla de Patusán, el lugar donde olvidar lo sucedido.

Es el propio Jim, por tanto, el que relaciona la angustia del hecho vivido a bordo del Patna con el apellido familiar.

«Ya lo habrá leído todo en los periódicos —decía Jim—. No puedo presentarme ante el viejo (p. 108). Marlow, en un párrafo anterior, subraya cómo «había otras vidas lejanas implicadas» en la historia de Jim.

¿Cómo presentarse ante el viejo, el párroco de Essex que tan alto concepto tenía de su hijo? Pero, ¿no es acaso lo mismo que le sucede a Jim con respecto a sus propias aspiraciones heroicas?

Marlow, en un carta encontrada en el escritorio de Jim, nos revela lo que el padre le decía a su hijo poco antes de enrolarse en el Patna: «El espera que su "querido James" nunca olvidará que "el que cede una vez a la tentación, en ese mismo instante se expone a la maldad total y a la perdición eterna"» (p. 408).

Una misma latencia atraviesa el alto concepto del padre hacia su hijo, y de éste con respecto a su vocación marinera: que ciertos hechos «intolerables» deben evitarse. Que lo real, por tanto, ha de quedar excluido del pensamiento. Pero también: que ceder, una sola vez, a la tentación es sinónimo de perdición eterna.

Para evitarlo, al menos así se desprende del discurso paterno, conviene imaginarizar el mundo, hacerlo asequible mediante signos o imágenes, expulsando de él todo lo terrible, todo lo angustioso. Pese a todo, a Jim «le abrumaba lo inexplicable, le abrumaba su propia personalidad, regalo de ese destino que él había hecho todo lo posible por dominar» (p. 407).

El destino trágico de Jim, el que finalmente le llevará a la muerte, se halla precisamente en esa necesidad de acercarse a lo real (como agujero indescriptible) de sus aspiraciones heroicas, sin saber nada de lo que allí le aguarda. Y no sabe, no puede saber, porque, después de todo, ni en su imaginación romántica cabía el desgarro del mundo, ni su padre estaba en condiciones de hacérselo saber dado que de lo Desconocido, recordémoslo, «sabía lo justo para mantener la rectitud de los granjeros».

Marlow, tras revelar el contenido de la carta del párroco rural a su hijo, alude a ese mundo familiar «tan a salvo de peligros como una tumba, y donde se respira un aire de imperturbable rectitud» (p. 408).

Jim, en cambio, «parece mentira que pudiera ser parte de ese mundo; él, al que tantas cosas le habían pasado» (p. 408).

Dos mundos, pues, enfrentados, pero no por oposición, sino más bien por complementariedad. Porque si en uno la rectitud moral niega los peligros de la existencia, en el otro el peligro queda reducido a mera gesta romántica. Y, así, la palabra navega (como navega por Internet) sometida al orden lógico —recto— de la razón o al seductor de la más delirante imaginación.

El final del relato de Conrad no puede ser, a este respecto, más significativo. Tras la muerte de Jim, Marlow recuerda:

> «Ahora que no está, hay días en que la realidad de su existencia se me impone con una fuerza inmensa, abrumadora; y sin embargo... hay momentos, también, en que lo veo pasar como un espíritu desencarnado que anda perdido entre las pasiones de este mundo...» (p. 498).

Lo hemos venido diciendo: Jim flota como espíritu desencarnado porque, efectivamente, de la carne como tentación que puede conducir a la «perdición eterna» no sabe nada (es su propio padre quien le cercena esa posibilidad). Es lógico, por tanto, que Jim anduviera perdido entre las pasiones de este mundo, entre lo que de real, incomprensible, hay en ese mismo mundo racional y romántico.

En última instancia, pues, a Jim le falta esa palabra «verdadera» con la que poder hacer frente a ese hecho «Intolerable». Una palabra que deja huella, pero cuya marca no resulta «deplorable». Una palabra, en suma, de la experiencia. Experiencia de lo real, que quiere decir inclusión de la angustia en el saber, mas angustia sostenible.

Después de todo, es la articulación de esa palabra la que Jim, desde el núcleo mismo del relato, no dejará de solicitar: «¿Qué podía hacer? ¿Qué?»

SALVADOR TORRES

BUDISMO ZEN Y PSICOANÁLISIS (D.T. Suzuki y Erich Fromm)

La primera edición de este curioso libro —por lo original de su planteamiento— data de 1960 (la primera edición en español fue en el 68). Mas su origen es anterior: en 1957 se celebró, en el Departamento de Psicoanálisis de la Escuela de Medicina de la Universidad Nacional Autónoma de México, un seminario sobre budismo zen y psicoanálisis.

Se divide claramente en dos partes, siguiendo las parcelas del

título: si en la segunda E. Fromm nos presenta su visión particular del psicoanálisis, en la primera, D.T. Suzuki nos inicia al zen.

Suzuki ha sido uno de los más grandes difusores de la filosofía, religión, forma de vida o como quiera llamársela, del zen en Occidente. Pero concretemos, como lo hace el título, del zen de influencia budista. El zen budista, por otra parte, es el más conocido aquí (1).

Es un detalle importante porque, como todo el mundo sabe, el zen es originario de la India y, posteriormente, declinó en Japón a través de China. Así, mientras que el budismo zen carece de un texto o libro sagrado (la Biblia, el Corán) o mitológico (El Libro de los Muertos tibetano, o el de la vida, Zend, peruano) o de un sistema lógico y filosófico, al que sus fieles o sus seguidores puedan acudir en busca de respuestas o de simple apoyo; en el caso de la India o China, esto es más discutible (2). Citemos tan sólo clásicos de la literatura oriental como son los ciclos hindúes dedicados a sus múltiples dioses o la obras chinas de carácter filosófico.

Lo cierto es que esta escasez de textos podría ser un *handicap* para el análisis textual. Mas, como Suzuki afirma, «El "documento" zen cada uno de nosotros lo trae a este mundo al nacer y trata de descifrar antes de morir» (p. 51). Este problema nos llevará a enlazar con la segunda parte de la obra, la dedicada al psicoanálisis: quizás éste pueda ayudar a ciertas personas a *descifrar* su *documento*, o sea, encontrar un relato que dé sentido a su vida. Sea como sea, tanto el budismo zen como el psicoanálisis comparten una reveladora relación con la oralidad.

Ciertamente, ambos conferenciantes intentan hallar más los puntos de confluencia entre el zen y el psicoanálisis, que sus diferencias. Lo sorprendente es que lo consiguen. Sorprendente si tenemos en cuenta lo que acabamos de anotar referente a la inexistencia de textos fuertes en el zen: tal es así que por sí sola, la obra fecunda de Freud da testimonio de la diferencia radical con éste. Pareciera, además, que esta fecundidad fuese una característica esencial de toda escuela psicoanalítica que se precie: el extremo, por supuesto, lo ocupa Jacques Lacan y sus seguidores.

Suzuki dirá:

> «...el silencio oriental no significa sencillamente ser mudo [...]. El silencio es, en muchos casos, tan elocuente como las palabras. Occidente gusta del verbalismo. No sólo eso. Occidente transforma la palabra en carne y hace que esta encarnación se muestre algunas veces demasiado bien o, más bien, demasiado burda y voluptuosamente, en sus artes y religión» (p. 12)

A lo largo de sus conferencias, Suzuki y Fromm nos describirán con unas pinceladas sus respectivas disciplinas. Dado que hay una extensa bibliografía (con la peculiaridad apuntada) sobre cada una de ellas, a continuación me tomaré la libertad de resumir sólo aquellos puntos de confluencia a los que hemos hecho referencia.

1. El inconsciente

Para Suzuki, el inconsciente en su sentido zen estaría del lado de lo invisible, y lo considera alejado de toda lógica. Esto no significa que lo considere alejado de nuestra consciencia. De hecho, uno de los preceptos básicos del zen sería cobrar consciencia del inconsciente. Lo cual, siguiendo a Suzuki, sería como un viaje a la semilla: la consciencia, originariamente, despertó del inconsciente. Si tomamos este despertar como un salto, «pero el salto no puede significar una desconexión en sentido físico» (p. 27), la conclusión es que, teniendo en cuenta el origen de la consciencia y lo simbólico de ese salto, ésta y el inconsciente están indisolublemente unidos.

Por otra parte, para el zen el inconsciente sería el Tao o Satori (3) (una especie de iluminación, éxtasis o paraíso terrenal), pero sólo en su íntima relación cotidiana con la consciencia.

Fromm ve en en la consciencia un matiz engañoso. Lo que no significa que, por oposición, el contenido del inconsciente sea más verdadero: sólo al revelarse éste se realiza algo valioso. De ahí que para Fromm la máxima realización a nivel humano, cotidiano, la que nos hace comprender el mundo no sólo en abstracto (o medio conscientes, conviviendo con fantasmas) sino experimentándolo, es hacer del inconsciente consciente.

La relación con el zen, según Fromm, es que esta experiencia podría ser la misma que los budistas zen llaman «iluminación». Este salto del inconsciente le lleva hasta su conocida argumentación: «Ser conscientes del inconsciente significa estar abiertos, responder, no *tener* nada y *ser*» (p. 148, la cursiva es de Fromm).

Para acabar con el concepto de inconsciente, habrá que añadir una advertencia de Suzuki: el concepto de inconsciente está a veces subyugado por la psicología —no pudiendo haber así *satori*— Se trataría, entones de trascender a la psicología y buscar lo que él lla-

maría «inconsciente ontológico» (4).

2. La clínica y el koan

El koan es uno de los elementos más genuinamente zen. En él se basa la primordial relación entre el alumno y el maestro zen. Con él el alumno va aprendiendo y experimentando un tortuoso e ilógico camino que le puede llevar a la iluminación. Y el maestro demuestra, si sabe lanzar el koan en el momento justo, que lo es.

En resumen, el koan consiste en un *problema* que el maestro formula a sus discípulos de forma muy directa (a veces, incluso violenta) arrinconándoles para que lo resuelvan (5). Su etimología viene de *ko* (público) y *an* (documento). Un «documento público».

Pero si ya antes hemos afirmado que en el zen no hay prácticamente documentos y que lo esencial del aprendizaje del alumno se da en íntima relación con el maestro, habrá que entender esta etimología simbólicamente: «documento» porque su efecto es algo que debe quedar inscrito y perdurar en la mente del alumno; y «público», porque este efecto debe ser verbalizado.

La re-solución del koan puede acabar en iluminación o en la total desorientación del alumno. Esta se encuentra más allá de las palabras del maestro o de cualquier racionalización: finalmente, no importa tanto esa re-solución como el camino, la experiencia que se tiene al intentarlo.

En la clínica psicoanalítica también hay un maestro o guía que trata de que su paciente verbalice ciertos elementos que se le escapan a éste, ya sea por racionalizar o por entender demasiado rápido. Así, el analista, nos dice Fromm:

> «Debe evitar el error de dar al paciente interpretaciones y explicaciones que sólo le impiden dar el salto del pensamiento a la experiencia. Por el contrario debe eliminar una racionalización tras otra [...] es decir, cobrar conciencia de algo de lo que antes no había tenido conciencia. Este proceso produce con frecuencia mucha angustia y algunas veces tal angustia impediría romper con las ficciones, si no fuera por la presencia tranquilizadora del analista. Pero la tranquilidad viene de que "está ahí", no de palabras que tienden a inhibir al paciente y a impedir que experimente lo que sólo él puede experimentar» (pp. 136-137)

3. Método zen/método psicoanalítico

Los autores no quieren llevarnos a engaño: aunque la sinergia entre ambos puede ser fructífera (el objetivo común sería la libertad del ser humano en su más amplio sentido) la diferencia en metodología es grande (6).

En el zen hay, como hemos dejado vislumbrar con el koan, un ataque frontal a la racionalización excesiva. Supone, además, una forma de vida (que en el caso de los monjes supone pasar años en el monasterio). Se trata pues de una decisión importante en sus vidas, «una decisión que es parte importante de lo que se produce después» (Fromm, p. 150).

En el psicoanálisis se trata más bien de encontrar el sentido inconsciente de los síntomas y conseguir lo que Fromm denomina la des-represión.

Por su directa visión (que rompe la barrera con el inconsciente) el zen ampliará «el horizonte del psicoanalista y lo ayudará a llegar a un concepto más radical de la percepción de la realidad como o, consciente» (Fromm, p.151).

Por su parte, el psicoanalista puede ayudar al estudioso del zen en el sentido de «evitar el peligro de una falsa iluminación» (Fromm, p. 152) histérica o alucinatoria.

[NOTAS]

(1) Sería interesante, ahora que están tan de moda los estudios sobre las *industrias culturales*, investigar hasta qué punto la predominancia del zen de influencia budista (dentro del budismo y del mismo zen hay otras escuelas) se debe a su origen japonés —imperio económico en la 2ª mitad del siglo XX— o más bien se debe a que el zen, en su encuentro con el budismo, ha llevado hasta sus últimas consecuencias las aspiraciones del primero de una ética esencialista y, sobre todo, universal.

(2) Fromm define el budismo zen como «una mezcla de la racionalidad y la abstracción hindúes con el sentido de lo concreto y el realismo chinos» (SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964; 6ª reimpresión, 1981 (*Zen Budhism & Psycoanalysis*) Traducción: Julieta campos. P. 85).

(3) Así define Fromm al satori:

> «Satori no es un estado de ánimo anormal; no es un trance en el que desaparezca la realidad. No es un estado de ánimo narcicista [...]
>
> »Si quisiéramos tratar

de explicar la iluminación en términos psicológicos, yo diría que es un estado en el que la persona está completamente sintonizada con la realidad fuera y dentro de ella misma, un estado en el que está plenamente consciente de ella y la percibe con plenitud» (pp. 125-126).

(4) En este sentido creemos que se sitúa la siguiente afirmación: «El inconsciente en sentido zen es, sin duda, lo misterioso, lo desconocido, y por esta razón *acientífico* o *precientífico*» (p.27) El subrayado es nuestro.

(5) Un sencillo, según como se mire, koan: «¿Cuál es el sonido de una palmada que se da con una sola mano?».

(6) Hay que constatar que en el caso de Fromm se da una voluntad mayor en contrastar ambos métodos. Suzuki, por su parte, empeñado en su labor pedagógica, se centra más en el budismo zen: atiende a algún concepto concreto del psicoanálisis (como el ya citado inconsciente) o a una visión global de Occidente en oposición a Oriente.

LORENZO TORRES

SALVAR AL SOLDADO RYAN (SAVING PRIVATE RYAN, Steven Spielberg, 1998)

Esta es la misión. Y por el camino, quizá morir. Morir para salvar la vida de James P. Ryan, porque ya han muerto tres Ryan y la madre ha perdido el equilibrio y espera en el umbral de la casa, sin poderse mantener firme sobre sus piernas, mirando el horizonte para saber si le queda alguien a quien poder esperar. ¿Dónde hay que buscar a Ryan? En medio de la guerra, de la metralla y del sinsentido. Una guerra. Dos bandos. Miles de hombres. Hombres que van a morir. Para ganar la guerra. Hombres jóvenes, hombres maduros, hijos, padres, maestros, cocineros, médicos, escritores, electricistas... Hombres que se marean en las lanchas y echan todo lo que llevan dentro, y tienen miedo, y manejan con mayor o menor destreza el arma; y a los que, independientemente de su destreza en el combate, les puede temblar más o menos la mano, y el mentón al llorar. Una misión en la que hay que disparar a bultos (cosas), alcanzar una posición y a su vez ocultar el cuerpo (bulto para el otro, cosa) para poder llevar a

cabo esa misión, entre gritos de dolor, y locura; pronto se pierde el sentido, la razón, y entonces se hace el silencio, se hace el vacío, y aquel que combate ya no oye, ya no siente, sólo mira alrededor sin entender nada, porque el caos está fuera de control, porque lo humano se desdibuja. Aquel que está al mando nada puede hacer, más que enviar a algunos de sus hombres a morir, y así llevar a cabo una nueva estrategia de choque, para seguir avanzando.

El capitán John Miller recibe la orden de cumplir una misión dentro de la guerra: ahora no se trata de matar sino de salvar una vida, con nombre y apellido. Acto de compasión de la élite militar. Detalle de Estado. Mandato oficial. Y entonces la flecha del sentido se concretiza, se siente. Entre la masa homogénea de soldados (todos han ido para luchar y, quizá, morir; todos son iguales en el combate: carne de cañón), hay uno especial, a quien hay que sacar vivo del infierno, pues lo que de firmeza y valor haya todavía en él debe estar en otro lugar.

Si consideramos de manera ortodoxa ciertas reglas de puesta en escena podemos pensar que en esta película se nos engaña, por plantear en un principio algo que parece un flashback subjetivo, que nos lleva de los ojos de un anciano anónimo a los ojos del capitán Miller, y ese anciano anónimo al final resulta ser Ryan. Pensemos que no es truco ni engaño sino un intercambio simbólico de personajes, de vidas, al fin y al cabo. A John Miller se le ordenó buscar a Ryan; junto con algunos de sus hombres lo buscó y lo encontró. Protegió a Ryan cuanto pudo, y Ryan volvió a casa. Pero John Miller no volvió a casa. Justo antes de morir encomienda una misión a Ryan: le traza la flecha: merécelo, le dice. Hazte merecedor de esta vida que se ha salvado y que es la tuya. Ryan convierte ese mandato en el sentido de su vida. En la secuencia final, el anciano Ryan, junto a la cruz que porta el nombre del capitán Miller, pronuncia su deseo de haberlo merecido.

Si algo tiene de revelador este relato de guerra es la toma de posición de lo humano, a través de la vulnerabilidad de sus personajes, a través de la impotencia ante la herida —pensamos en la agónica muerte del médico Wade—, a través del deseo de memoria (pensamos en las cajas de tierra del sargento Horvath) , a través de los recuerdos que los soldados se cuentan unos a otros, y los que no se cuentan, guardándoselos para sí, y la música de Edith Piaf, y la música de John Williams. Así, dentro del sinsentido se funda un

espacio para el sentido, concretizado en las últimas palabras del maestro-capitán dirigidas a Ryan, después de las cuales, la mano del maestro deja de temblar para siempre.

LUISA MORENO

VELO, PINTURA Y ACTO

Paul Delvaux en Madrid (Fundación Juan March, 13 de marzo a 14 de junio, 1998)

Sin olvidar la ineludible referencia a las afroditas praxitelianas que inauguran una de las grandes líneas temáticas de la historia occidental del arte, podemos afirmar que el teatro pictórico de Paul Delvaux (1897-1994), surrealista tardío nacido en Antheit (Bélgica), ha estado precedido en el tiempo por la amabilidad neoplatónica de Sandro Botticelli, el prerrafaelismo de Edward Burne-Jones o la perversidad febril de Bronzino, Rosso y los manieristas de Fontainebleau.

Realizadas en grandes formatos mediante un hábil uso del *trompe l'oeil*, líneas claras y colores de gama fría, las telas de Paul Delvaux no esconden su más inmediata herencia pictórica: los italianos del Quattrocento como Andrea Mantegna o Pietro Perugino y los flamencos del norte como Rogier van der Weyden o Hugo van der Goes. A la ordenación realista del espacio tal y como trataba de ser construido por dichos artistas, hay que añadir el descubrimiento impactante de la obra de Giorgio de Chirico, del que recogerá, como todos los artistas figurativos de su generación, el gusto por la sorpresa mediante la conjugación de situaciones bizarras y absurdas asociaciones, así como la recreación de la ausencia y el mortal vacío.

Sus pinceles han rendido culto a las arquitecturas del mundo grecorromano intercaladas en perspectivas urbanas renacentistas; también a los grandes temas del universo simbólico cristiano como la *Visitación*, el *Descendimiento* o la *Crucifixión*, reinterpretados siempre bajo una mirada surrealista que hacía de las conexiones imposibles la piedra angular de su creación poética. Pero, sobre todo, los pinceles de Paul Delvaux, humedecidos en el aceite correoso del deseo, han rendido culto al desarrollo de un tema eterno: el elogio de la mujer-cuerpo.

Tal y como observaba Kenneth Clark en un interesante estudio sobre el tema, el desnudo es el vivo ejemplo de la *transmutación de la materia en forma*. Hierática, muda y volátil, la mujer que nos presenta Delvaux aparece liberada de la penalidad que siempre acompaña al goce, fijada, quizás, como esencia en lo imaginario. Si quisiéramos hallar algún tipo de referencia académica, diríamos que se trata de una mezcla del tipo *celestis* con el *naturalis*, de la Venus *púdica* con la otra *impúdica*; puesto que, sin eludir el erotismo evidente que las recubre, el desnudo que Delvaux modela mantiene, todavía, el frágil paño de pureza que hace de su cuerpo un lugar sagrado. De este modo, el pintor nos ofrece una visión de lo femenino que dista mucho de la evocada por otros artistas del Surrealismo.

Aunque salvando las distancias, la pintura de Delvaux se nos antoja más cercana de la inocencia confusa de Balthus, que también situaba a la mujer en la posición pasiva de objeto, en el punto justo donde ella nace para la mirada. Y de Epifanía jocosa se trata, ya que, no solo por gratuita analogía, en sus telas se esboza el perfil de una singular figura: el brote escandaloso de la efigie fálica, surgiendo allí donde nadie lo esperaba.

Por otra parte, notamos que, eludiendo cualquier atisbo de trastorno interior, uno de los rasgos que mejor definen la obra de este pintor belga es el carácter letárgico de sus imágenes; o sea, el carácter placentero de sus tiernas fabulaciones: puro vaho que empaña la superficie especular del lienzo allí donde se eternizan nuestros objetos. De ellas se desprende esa embriagadora *narcosis* que, en opinión de algunos, hace posible una ilusoria evasión estética. Tan embriagadora como el brillo de un pulido fantasma que detiene la mirada encendida del sujeto ante lo real.

Y al fantasma da forma, precisamente, con la inagotable insistencia de la obsesión (recordemos a Ingres, invicto, pintando con ochenta años el cristalino tondo de su *Baño Turco*). Si lo consideramos en términos freudianos, esto es, como la escenificación imaginaria de la realización del deseo, podremos afirmar sin temor a errar que la estructura del fantasma rige la economía textual de la pintura onírica de Delvaux con exactitud matemática. Despliega, entonces, la función primordial de la pantalla: interponer una imagen para ocultar el rostro repulsivo del acto.

Propio de tal formación desiderativa es que todos los elementos que intervienen en la configuración de La Escena aparezcan detenidos en un instante del tiempo. Instante en el que presente, pasado

y futuro se engarzan por el hilo del deseo que a través de ellos se desliza. Pues, tal y como aseguraba Freud, condensando en un momento privilegiado las tres dimensiones del tiempo, el deseo que da soporte al fantasma utiliza una *ocasión del presente para proyectar, conforme al modelo del pasado, una imagen del porvenir*.

De entre todas las obras realizadas durante el periodo de la guerra —recordemos *La Llamada*, *Los Grandes Esqueletos* o *Elogio de la Melancolía*—, destaca con especial intensidad *La Venus Dormida* (1944), en la que el pintor, con exacto rigor manierista, ha colocado a una mujer desnuda en la zona central del cuadro. Tumbada sobre un canapé adornado con finas volutas de oro, su cuerpo aparece asociado al templo jónico que se levanta tras ella, mientras diversas figuras anónimas se agitan y se desplazan por entre los meandros del espacio escénico. En la parte izquierda del cuadro se encuentran un esqueleto erguido y otra mujer, esta vez vestida de rojo y negro. Dispuestas al modo de un *tableau vivant*, las dos figuras jalonan con su presencia el umbral del espacio tenebroso que Delvaux nos invita a penetrar. No es difícil percibir que la inquietante paradoja que da vida a esta pintura resulta de la relación establecida entre la apacible entrega de la mujer retratada y la hostilidad nocturna que acecha al recinto. Haciendo vibrar la cuerda de la angustia que designa la sobrecarga pulsional del texto, Delvaux ha puesto en imágenes un tema sencillo: la visión sostenida de un cuerpo momentos antes de arder.

La construcción fantasmática responde a un intento de medir la distancia que separa al sujeto de la aprehensión directa del acto. Nacido siempre de la insatisfacción, el fantasma es el mecanismo de enmascaramiento de la *dinámica pulsional* a la que, no obstante, da imagen por vía de la negación: ocultándola tras el tapiz urdido de la representación. En este sentido, la pintura de Paul Delvaux hace visible una acentuada escisión interna que delata el carácter quebrado de la estructura manierista que la enmarca. Lo acontecido en la escena de su teatro designa, al tiempo que lo disimula, el *punto de ignición* central que anima toda su obra: ese núcleo de goce velado tras la sombra blanca del sueño.

MANUEL CANGA

Una carta*

(La jerigonza como medio o la voz del pícaro)

La primera vez que aparece el término «Pícaro» es en el *Guzmán de Alfarache*, a pesar de que el primer texto considerado como tal es *El lazarillo de Tormes*. Se va a crear toda una forma de literatura, que bajo la denominación de «Picaresca» va a ser la voz, la jerigonza de los pobres.

Coronada Pichardo[1] habla de la dificultad de encontrar «un pícaro ideal, de origen o cualidades estables». Pero, como nos dice el profesor Juan Carlos Rodríguez[2], Lázaro, Guzmán, Pablos, no obedecen, no se mueven de igual manera en el texto.

Molho[3] explica cómo en España hay una resistencia a incorporarse al incipiente capitalismo —mercantilismo— que está desarrollándose en Europa; aquí sigue predominando una aristocracia basada en el linaje y el honor. El profesor Rodríguez[4] trata y desarrolla esa situación, ahondando en el sentido de que en los siglos XVI-XVII se desarrollaron dos tipos de ideologías ante las nuevas relaciones sociales. Como decía Molho, aquí no se da un desarrollo capitalista en su primera fase —o mercantilismo—, y se arrastran muchas formas inmovilistas de la época medieval que se intentan acoplar a la nueva situación de estos siglos para poder pervivir. Así las dos ideologías que van a convivir en esta época serán el *Animismo* y el *Organicismo*. En la primera, el Animismo, el alma sacralizada feudal es sustituida por un sujeto libre que tiene un alma libre, autónoma e incontaminada, a la que se podría llamar tanto espíritu humano como naturaleza humana; el alma y el cuerpo estarían en ella con-

*La razón de ser de Trama y Fondo es el debate teórico. Por eso nos complace especialmente la correspondencia dictada por la necesidad de discutir los argumentos publicados. En este sentido, pensamos que es útil dar a la luz esta carta recibida desde Granada, que sin tener el acabado de un artículo, o sea, con mayor espontaneidad, tiene la virtud de plantear un punto de vista que enriquece un diálogo siempre buscado por nosotros.

1. Coronada PICHARDO: «El pícaro como medio», *Trama y Fondo* n.º 3, Madrid, 1997.
2. Juan Carlos RODRÍGUEZ: *La Literatura del Pobre*, Comares, Granada, 1994.
3. Maurice MOLHO: *Introducción al pensamiento picaresco*, Anaya, Madrid, 1972.
4. Juan Carlos RODRÍGUEZ: *Teoría e historia de la producción ideológica*, Akal, Madrid, 1974.

frontados. El Organicismo, por su parte, se basaba en la no división entre cuerpo y alma; el alma estaría entonces siempre contaminada, y esta ideología basada en la jerarquía de los hombres, sus linajes y sus sangres.

Será desde este horizonte ideológico desde donde se van a dar estas literaturas, desde donde se pueden explicar. Es desde el Animismo desde donde se crean a los nuevos pobres, Lázaro o Guzmán, esas vidas propias, de seres libres y autónomos. El Animismo los crea, porque desde una matriz ideológica feudal es impensable que el pobre, el siervo de Dios, tuviese Ser, cuánto más voz. Pero aunque surgen desde una determinada ideología, ésta no los conforma como estereotipos, ya que las ideologías, tanto la Animista como la Organicista están continuamente frotándose, chocando entre sí. Esos puntos de contacto se pueden ver en Lázaro, en la relación con el escudero —que obedecería más a esa ideología de la jerarquía, de la sangre, de las apariencias—; o en el intento de «reformar» el desorden que supone el Guzmán.

En el Buscón no se da esa relación entre Animismo y Organicismo, por lo menos en un primer momento. Quevedo lo construye desde el Organicismo, y tanto es así que Pablos se construye un linaje. Si los otros pícaros se construían un linaje a la inversa, para el Organicismo el linaje, la sangre, es fundamental —lo más representativo del tema de la sangre lo vemos en Calderón—. Quevedo se inventa un linaje como una especie de burla, burla que no está tanto en Pablos como en ver a un pobre moverse dentro de, querer ser como, las clases superiores, en que un pobre pretenda tener linaje. Pero Pablos nos cuenta también su vida, es decir, tiene «vida propia» y en esto se acerca también al Lazarillo, es decir, la Picaresca se puede contemplar desde la pulsión que se produce entre ambas ideologías.

Según Molho, tanto el pícaro como el fenómeno del picarismo no accede al ser, a su existencia, sino cuando se hace público el proceso de sus orígenes.

Para que ese proceso de los orígenes se pueda dar es imprescindible que las nuevas relaciones sociales necesiten y construyan esa dicotomía de privado/público. Rodríguez[5] nos sigue diciendo que sólo cuando las relaciones mercantiles o burguesas surgen es cuando surge esa dicotomía: porque las nuevas relaciones necesitan a un hombre libre y dueño de sí, surge lo privado y, como su otra cara, lo público. Cuando surge el hombre dueño de sí, es cuando surge la voz y cuando el pobre puede construirse «una vida».

5. Op. cit. p. 1.

Excepto la voz de Pablos, las demás voces no son voces reales, se cuentan en tercera persona, son unas voces neutras. No corresponden a un Yo real. Sí se da, sin embargo, esa voz «Yo» en el Buscón, pero ello tiene más que ver con la postura Organicista de burlarse de los pobres que quieren ocupar un lugar que no les corresponde: «El "yo" del Lazarillo es el "alma" del Animismo necesitada básicamente del "diálogo", de la "relación", para expresarse, para subsistir. Por eso conviene precisar que el Lazarillo es también un "Diálogo", sólo que en él el segundo interlocutor no aparece nunca directamente... Así, el "yo" del Guzmán se concebirá y practicará fundamentalmente como la voz del "pecador cristiano que se confiesa". Mientras el "yo" del Buscón tratará de ser ante todo la voz corrompida y miserable (visible, por tanto, a fin de cuentas) de "los de abajo" según la misma óptica Organicista de "los de arriba"»[6].

A pesar de que el picarismo se hace necesariamente público y desde un ámbito objetivamente público, el "Yo" no puede legitimar el relato, puesto que uno es el del alma Animista, otro el del yo pecador y un tercero una voz ficticia, que nada tiene que ver con nuestro concepto del Yo. La voz, la del pobre, donde realmente se alza va a ser en *La Celestina*.

Casi como colofón dice Pichardo que el pícaro nos muestra su desengaño ante la vida, pero el pícaro es un ser que está perfectamente imbricado en su sociedad, a la cual pertenece, y dentro de la cual se desarrolla perfectamente desde su propia ideología. Lázaro está más en la sociedad que vive que el escudero, y no digamos, por poner otro ejemplo, Celestina. Son pícaros, buscavidas, en los que los desajustes son las causas de todas esas tretas mediante las cuales el pícaro está en la vida, en su medio; la gracia la provoca el chirrido del "desajuste" que se produce entre las dos ideologías, Animismo y Organicismo, que están cohabitando y no sin fricción.

La Jerigonza es por tanto un elemento decisivo para la construcción de la vida, vida o existencia que no se constituirá en base a "elementos ajenos" o vestiduras (que llamará Pichardo). Será con todos los dichos y no-dichos, idas y venidas, como se explican todos y cada uno de los personajes. Por ello no existe un pícaro ideal, porque esta idea emparenta con las esencias, los estereotipos del ser y eternizaciones sociologistas.

6. Op. cit., p. 128.

Lázaro aprendió la jerigonza (el uso del doble lenguaje) del ciego. En *Moll Flanders*[7] dirá la niñera (dueña de hospicio) a la niña: «Seréis una dama. Pero, decidme, ¿cómo vais a convertiros en una dama? ¿Eh? ¿Así, con el trabajo de tus manos?». Y ella comenta: «Sí —repetí con toda mi inocencia». Moll sabe que en aquel momento aún no había aprendido a vivir su vida, pero al nombrar la inocencia demuestra que ya sí sabe de jerigonza un rato.

El origen, más que mito, como dice Pichardo —aunque el propio nacimiento en sí ya lo supone—, es un recuerdo oscuro, abyecto y a veces casi animal. Por ello no podemos decir que sus orígenes les legitimen, porque si algo les legitima es la construcción de sus vidas, porque todos los pícaros se constituyen a lo largo de sus vidas-aprendizaje; Lázaro lo hará con el saber que obtiene del ciego. El relato nos cuenta siempre su vida, a lo largo de la cual va aprendiendo, va ascendiendo. Esa vida no podría darse desde ese horror que suponen siempre sus orígenes, o como dice Guzmán: «El mejor medio que hallé fue probar la mano, para salir de la miseria, dejando mi madre y tierra»[8].

7. DEFOE: *Moll Flanders*, Planeta, Madrid, 1981.
8. Mateo ALEMÁN: *Guzmán de Alfarache*, Cátedra, Madrid, 1987, p. 162.