

CONSIDERACIONES EN TORNO AL FANTASMA.

Luis Martín Arias.

1. De la literatura al psicoanálisis.

Historias de fantasmas. E.T.A. Hoffmann, Henry James, Maupassant, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde; incluso Rimbaud, que llegará a escribir en *Une saison en enfer* "yo soy un maestro en fantasmagorías", demuestran el prestigio literario de un asunto que, durante el siglo XIX, atrajo también a la filosofía, tal y como lo manifiesta Schopenhauer a través de su obra *Ensayo sobre las visiones de fantasmas* (1). Ahora bien ¿qué tipo de historias son las que suelen protagonizar los espectros fantasmales?.

Pues, curiosamente, la mayoría de las veces han sido relatos breves, historias cortas: en realidad más que de historias de fantasmas deberíamos hablar de cuentos de fantasmas. "Cuento", palabra emblemática que designa al mismo tiempo a estos relatos breves para adultos y a las historias para niños. Incluso algunos escritores de literatura infantil han cultivado a la vez el otro género, el fantástico, por ejemplo, Richmal Crompton, de la que acaban de publicarse en español 13 cuentos de fantasmas (2).

En definitiva, tal y como dice Antonio Muñoz Molina en el prólogo a una colección de cuentos suyos que lleva el significativo título de *Nada del otro mundo* y que incluye varios de fantasmas (siendo el mejor, precisamente, el que da título a la antología), "en cuanto a lo fantástico, me parece que su espacio natural es el relato breve, o la novela corta. Si 'La vuelta de tuerca' tuviera sólo diez páginas más de las que tiene, ya no podría seguir siendo una historia de fantasmas: sería la novela de una mujer perturbada y solitaria. No es mucho más largo 'El sueño de los héroes', otro modelo de ironía y espanto, naturalismo falso y alucinación" (3).

Pues bien, lo que nos interesa ahora es intentar establecer alguna relación entre este fenómeno literario y el fantasma en tanto que formación psíquica característica del sujeto humano, a partir de la afirmación de Freud respecto al hecho de que el fantasma consciente tiene una estructura de "novela corta" o "story", proposición que ya de entrada nos ofrece un inesperado punto de contacto. Aclaremos que para Freud el fantasma puede ser tanto consciente como inconsciente, es más cambia sin cesar de registro (negro/blanco, inconsciente/consciente), aunque luego para los lacanianos el fantasma permanece en general inconsciente y Lacan hablará incluso de "fantasma inconsciente" o del fantasma como una formación del inconsciente (4).

Para Freud el "ensueño" (Tagtraum), el soñar despierto o sueño diurno, equivaldría al fantasma consciente, que estaría próximo a las fuentes pulsionales, pese a estar al mismo tiempo organizado en una historia. No obstante, Freud separaba claramente a este fantasma -que se manifestaría también (mediante el mencionado dispositivo de vaivén negro/blanco) en el sueño o en el síntoma, en los cuales actúan al descubierto los "mecanismos primarios"- de las obras o representaciones artísticas, que él sitúa del lado de la fantasía, cuyo estatus sería ya el de una "elaboración secundaria", más alejada de la fuente primaria y, por tanto, diferente del fantasma psíquico.

Este es el esquema que sigue, por ejemplo, Christian Metz a la hora de comparar la percepción de una película (lo que él llama el "estado fílmico") con un sueño (el "estado onírico"), pues el primero sería una elaboración secundaria que recubre a las operaciones primarias que se manifiestan abiertamente en el sueño. De ahí que un sueño sea "mucho menos lógico" que una película, pues ésta, al estar muy alejada de la fuente primaria, se nos presenta bajo la forma de una "construcción lógica" (5). Sin embargo, ha sido J.G. Requena el que ha señalado la similitud o equivalencia entre el texto artístico (literario o cinematográfico) y el texto onírico (6), abriendo así una vía que haga posible la búsqueda de lo que pueden tener en común el fantasma psíquico y la fantasía artística.

En efecto, tal y como ha propuesto Requena, en el texto artístico, incluso en el más lógico y narrativo desde el punto de vista de la estructura de su discurso, subyace cierto núcleo incandescente (punto de ignición) que tiene que ver con lo real (con la pulsión o Trieb freudiana), de tal modo que la operación que lleva a cabo dicho texto sería aquella que hace posible su simbolización, articulando lo pulsional como deseo, primero en el registro de lo imaginario y después escribiéndolo en tanto que tal: la escritura de la pulsión como deseo sería el trabajo de la dimensión simbólica del texto (sea este artístico u onírico) (7).

De este modo, la hipótesis que proponemos considerar es la siguiente: si en el relato clásico (literario o cinematográfico) podemos observar una operación de simbolización de lo real, operación en cuyo interior subyace un proceso de metaforización del fantasma; cuando dicho fantasma emerge (por ejemplo, haciéndose explícito como tema o asunto de la narración), el relato en cierta medida retrocede, se retrotrae, adoptando la forma, primero, de cuento o historia corta, que desde el punto de vista narrativo está más cerca de lo primario (del cuento infantil, como un texto originario en la estructuración del sujeto) y, tendencialmente, ese relato abreviado se coloca también más próximo a la propia estructura primaria del fantasma psíquico, en tanto que núcleo narrativo e imaginario del que da cuenta el proceso de simbolización que acontece en ese protorelato, que está en el origen de todo texto posterior (artístico u onírico), que es el texto edípico.

2. El fantasma según Lacan.

Para intentar desarrollar esta hipótesis, empecemos por caracterizar qué se entiende hoy en psicoanálisis por fantasma. Lacan describe en su Seminario "Las formaciones del inconsciente" (8) cómo Freud aisló el "prototipo" del fantasma, ejemplificado en la frase "pegan a un niño". Este prototipo -el fantasma originario, primitivo o arcaico- expresaría, a través del verbo "pegar", un acto significante (nombrado por Lacan, equívocamente, como "simbólico") que da lugar a "una tachadura que niega al paciente su omnipotencia", pues el significante es "algo que borra al sujeto, lo tacha, lo anula". Y es que el significante lacaniano no es otra cosa que el látigo con el que se pega; mientras que el portador del látigo, el amo, el personaje que pega -con autoridad, dirá- es "equivalente del padre", pero situándolo -de nuevo equívocamente- "más allá del padre", pues tiene que ver con un significante; desplazamiento que está en la base de una concienzuda denegación de su propio descubrimiento (el de la función del Nombre-del-Padre), concepto sumamente importante que acababa de poner sobre el tapete tan sólo dos años antes (9).

Según Lacan, la “solución fantasmática del problema” permite que no sea el "sujeto" el que se sienta o se perciba como golpeado, sino que imagine que golpean a otro (esto explica la forma verbal: “pegan”). Ese otro es “el pequeño rival” (un hermanito, por ejemplo), y comparece como “un mamarracho, como un niño pegado”. El paciente está como espectador de esa agresión: ha cristalizado en él un fantasma "perverso" en el que “el placer está vinculado al hecho de que no atenta contra la integridad real y física del paciente”, por lo cual para Lacan “tiene carácter simbólico”, introduciendo así un concepto de lo simbólico muy diferente del que propone J.G. Requena: “resultaría necesario reconocer, en el ámbito de lo que Lacan identifica como el registro de lo simbólico, y que nosotros identificaremos como el del Lenguaje (con mayúsculas: el conformado por todos los lenguajes, códigos y discursos de los que dispone una civilización), dos ámbitos diferenciados: un registro semiótico y una dimensión simbólica”(7)). Lo simbólico queda reducido, en Lacan, a lo semiótico, a mero significante que además actúa sólo como látigo que tacha y anula al sujeto.

Ese significante lacaniano -la “cadena significante articulada”-, da lugar a la represión, y a partir de ella los fantasmas van a ser siempre *perversos*, pues su función sería suministrar al sujeto una *satisfacción imaginaria* que le permitiría por tanto no reconocer lo reprimido. Pero esta primera solución fantasmática lacaniana es provisional, ya que “mi padre me pega” sería un enunciado siempre subyacente bajo dicha solución imaginaria; un enunciado no dicho, no recordado como tal por el paciente, pero no por ello menos importante. En conclusión, para Lacan no hay manera de evitar lo que él llama un “callejón sin salida: el "sujeto" (el yo, cabría decir) se establece así en la rivalidad y la identificación (todo a un tiempo) con el otro, con la imagen del otro; de tal modo que esa relación tiene un carácter ambiguo (hay un movimiento de báscula): el fantasma le conduce al lugar que le correspondería al rival, pues en adelante el mismo mensaje le llega al sujeto con un sentido completamente opuesto; ya que si el rival era el pegado, a partir de cierto momento el pegado es el propio paciente (el yo pasa por tanto a ocupar, en cuanto víctima de la agresión, el lugar del otro).

Luego tenemos al "sujeto" tachado, anulado por la ley, por la función del padre (un mamarracho, siguiendo la terminología de Lacan, que no es otra cosa que “un niño pegado”). Pero el "sujeto" puede negarse y decir: “No, no seré un elemento de la cadena”, aunque entonces el efecto de esa negación es que la cadena se reanima y él se encuentra cada vez más atado a dicha cadena, por lo cual repetir la negativa es dar lugar a la reproducción sintomática. El sujeto lacaniano más allá de su trampa neurótica, de su condena eterna al síntoma, parece claramente abocado al suicidio, al retorno a la nada, como expresión última y más fidedigna de ese querer salir de la cadena significante, del querer gozar.

Esta primera articulación lacaniana del fantasma dará paso luego a una teoría aparentemente más sofisticada, aunque en realidad lo que resulta ser es todavía más confusa, ya que esa supuesta sofisticación proviene sobre todo del hecho de haber introducido el concepto, confuso, profuso y difuso donde los haya, de "objeto a" (4), si bien de esta definición, digamos ya definitivamente ortodoxa, del fantasma lacaniano nos interesa subrayar ante todo que éste se exprese como narración, al manifestarse en el discurso, mediante el lenguaje hablado (aunque también lo puede hacer a través de acciones, sueños y ensoñaciones). Se trata, por supuesto, de la famosa frase del

fantasma (“pegan a un niño”), frase organizada en torno a un verbo que describe una acción y que representa el corte entre el "sujeto" y el objeto. Dicho verbo es “el significante separador y reunificador”.

Además, el fantasma es una escena, con personajes (poco numerosos), con una acción y un afecto dominante; con lo cual podemos decir que además de ser una pequeña historia, se visualiza como una pequeña película con sus personajes y su acción representada: se trata de una narración “que describe una escena imaginada con sus lugares, su tiempo, su luz y sus sonidos”. En cuanto al argumento, el paciente lo puede detallar pero resulta enigmático o sorprendente, pues lo percibe a menudo como un elemento injertado, que se le impone contra su voluntad y que presupone la escenificación de una práctica vergonzosa, que hay que mantener en secreto. En definitiva, es un argumento perverso que, según la lectura de Lacan que estamos revisando (4), hay que distinguir de la perversión como entidad clínica, pues el fantasma pone en escena “una intriga que se anuda y se desanuda, se trata de un cuadro viviente, de una suspensión de la imagen donde la acción se limita a algunos gestos de naturaleza perversa”.

El fantasma, por tanto, es una pequeña historia que se puede percibir como una breve película y en cuya estructura intervienen tres elementos: el "sujeto" borrado, anulado (la S tachada), el significante (representado por un rombo) y el otro en tanto que objeto de deseo (la a minúscula u objeto a). "Sujeto" tachado y objeto a se reúnen y se separan, se conjugan y se disocian por intermediación de un significante que oficia de corte: esta doble capacidad del significante (de conjunción y de disyunción a la vez) permitiría tanto que el sujeto se funda con el objeto (el sujeto es el objeto), como que el objeto resulte inaccesible para él: el Otro es un “lugar donde no hay significante”; un lugar al que, de nuevo, sólo se puede acceder mediante el suicidio.

3. El fantasma en la teoría y lectura del texto.

Después de este recorrido por las teorías lacanianas sobre el fantasma debemos preguntarnos: ¿qué hay de aprovechable en ellas para la teoría del texto que manejamos?. Desde luego está claro que a menudo hemos utilizado en nuestras lecturas de textos concretos el concepto de "fantasma"; ahora bien, ¿qué queremos decir exactamente, en qué se diferencia ese concepto del psicoanalítico laciano?. Por otra parte, si el fantasma es sólo imaginario, ¿cómo explicar entonces su componente narrativo? y, por lo demás, ¿qué papel puede jugar el fantasma en ese proceso de construcción del sujeto, a partir del yo, que es el texto edípico?. Reflexionar sobre estos problemas es la intención de la propuesta que sigue, que debe entenderse como una primera aproximación, bajo la forma de meros apuntes, a tan complejo e interesante tema (10).

En primer lugar subrayemos que en la teoría laciana vigente el fantasma es una formación psíquica muy importante en clínica y que juega un papel clave en el final del análisis (en la finalidad, diríamos, de la cura psicoanalítica). Respecto a las diferencias que separan a la teoría del texto que manejamos de la ortodoxia laciana, puede consultarse el interesante debate reflejado en el nº 7 de nuestra revista, que en parte giró sobre este asunto (11).

Al margen de esta sobredimensionada importancia clínica otorgada al fantasma, podemos adoptar como punto de partida para, eso sí, intentar ir más allá, cierta caracterización lacaniana del fantasma originario. De este modo, podemos deducir que el fantasma primitivo sería algo así como el núcleo (al menos imaginario) del aparato psíquico, en tanto que a este nivel el yo y el otro se confunden formando un sólo lugar; por lo cual pensamos que la influencia de ese núcleo fantasmático se percibiría en todos los procesos psíquicos, de manera primaria y explícita (en las alucinaciones, síntomas y pesadillas), o bien de forma elaborada, bajo la acción de los mecanismos secundarios freudianos o, según queremos sugerir aquí, tras su metaforización merced a la eficacia simbólica del texto (en el ámbito de la literatura o en el cine, como textos artísticos clásicos; o bien en el sueño, como texto onírico, según la propuesta de Requena). En resumen, el fantasma sería una estructura presente en la clínica, en la psicopatología de la vida cotidiana y en las elaboraciones culturales que hacen posible la civilización.

También proponemos aceptar que el fantasma tiene una estrecha relación con la perversión, y que esta conexión se manifiesta de nuevo en la clínica, de tal forma que el neurótico jugaría a ser perverso, fantasearía con la perversión merced al fantasma que en ese momento moviliza; mientras que el perverso pondría en acto dichos fantasmas. Ahora bien, hay que diferenciar entonces a la neurosis y a la perversión en cuanto entidades clínicas, del núcleo "neurótico y perverso" de todo aparato psíquico humano, que no tiene porqué manifestarse siempre como síntoma clínico. Quizá eso que podemos reconocer como "normalidad" no sea otra cosa que el equilibrio, siempre inestable, de cierto sujeto afianzado (merced a la palabra, a lo simbólico) respecto a los núcleos perversos y neuróticos presentes en él; del mismo modo que más allá de ellos se encuentra un núcleo incandescente, una masa de locura -de psicosis-, que es el punto de verdad pulsional de toda subjetividad. Los textos (los sueños, las obras de arte, los relatos) tendrían precisamente la función de hacer posible ese equilibrio, gracias a su eficacia simbólica, si bien esta última elaboración teórica (la del sujeto afianzado en lo simbólico, anclado a una palabra verdadera) se la debemos por supuesto a Requena, ya que no está ni mucho menos en Lacan, pues para él el sujeto es sujeto anulado, tachado, condenado a ser un pobre tipo sintomático que arrastra sus síntomas neuróticos y perversos sin solución posible, o mejor dicho, sin otra solución que el suicidio.

Ya que se trata de elaborar el núcleo fantasmático para que no llegue a convertirse en síntoma neurótico y/o perverso, el prototexto edípico tendría como función construir un relato familiar (que es algo mucho más elaborado y complejo que una simple narración) que dé sentido a los conflictos básicos del ser humano, articulando la violencia pulsional en deseo y dibujando para esta corriente deseante un horizonte poético, en tanto que ideal simbólico. Pero cuando el texto edípico falla se produce un agujero negro: en la psicosis, el fantasma no contenido, no articulado, campa a sus anchas en forma de alucinación.

4. Lectura de una escena de "The Woman in the Window".

Respecto a los textos narrativos habría que diferenciar entre aquellos que ponen en pie un verdadero relato (serían los textos clásicos) de esos otros que, siendo narrativos, no llegan a articularse como un relato propiamente dicho (12). Entre estos últimos habría que incluir, en literatura, a los llamados "relatos breves" o cuentos, que en cine se corresponderían en cierta manera con aquellos modelos de representación y modos

narrativos en los que cierta debilidad o insuficiencia del proceso de simbolización (percibida generalmente con angustia) se manifiesta como imposibilidad de articular un relato bien estructurado. Dado que hemos señalado que el fantasma está presente en todo texto, tendríamos que precisar que en el clásico la construcción acabada de un relato fuerte permite simbolizar por completo ese núcleo fantasmático, de tal modo que ese esbozo narrativo que es el fantasma queda contenido, elaborado, metaforizado y tramado, en esa otra historia mayor y más firmemente construida, que es el relato, el cual permite, merced a la movilización de la dimensión simbólica, articular los registros semiótico, imaginario y real en torno a una palabra verdadera, que dé sentido a lo real de la vida humana.

Si hay un ejemplo perfecto de esos textos cinematográficos en los que, por no existir un relato acabado, emerge el fantasma, estos son los "manieristas"; es decir los filmes hechos en el contexto del Hollywood de la época dorada "a la manera" del cine clásico, pero que manifiestan ya en su interior la fractura de lo simbólico. El cineasta que en este sentido puede ser tomado como una referencia paradigmática respecto al cine manierista es desde luego Hitchcock (13), si bien en esta ocasión queremos exponer un ejemplo tomado de Fritz Lang y más en concreto de su filme de 1944 "The Woman in the Window".

Recordemos que el protagonista del filme es Richard Wanley (Edward G. Robinson), un profesor de psicología al que vemos impartir una clase en la breve secuencia inicial; al tiempo que detrás de él, en la pizarra, aparece escrito "Sigmund Freud", toda una declaración de intenciones en una película que va a ser la historia de un sueño, aunque cabría precisar que de lo que trata es más exactamente de una pesadilla. La pesadilla es justamente lo contrario del sueño: si éste se caracteriza por ser un proceso de simbolización de lo real, de articulación de la pulsión en deseo; la pesadilla vendría a manifestar el fracaso de dicho proceso, fracaso ejemplificado en ese momento en el que el durmiente despierta sobrecogido, empapado en sudores fríos, pues ha sufrido un choque con lo real que le ha hecho volver a la vigilia, precisamente para intentar reinstaurar un dominio de la realidad por parte de su Yo que, de este modo, pueda apartarle de eso real, insoportable, que ha emergido allí donde el mecanismo de simbolización del sueño se ha cortocircuitado.

La película de Lang narra una pesadilla, en primer lugar porque las palabras que dice el profesor Richard, con las que explica a sus alumnos una lección en la breve secuencia inicial -"la civilización reconoce diversos grados de culpabilidad en el homicidio"- serán negadas a lo largo de todo el filme, al verse él mismo envuelto circunstancialmente, en defensa propia, en un homicidio que sin embargo todo el mundo interpretaría sin dudarle como un asesinato premeditado inducido además por un adulterio y que, por consiguiente, amenaza con llevar al profesor Richard inexorablemente a la deshonra y a la silla eléctrica, sin que quepa por tanto esperar ningún "reconocimiento" desde los otros, desde el ámbito de lo social. Lo que exige el cumplimiento de la ley se disocia así de modo manifiesto del punto de vista narrativo movilizado por el filme: el espectador sabe lo que ha pasado, porque lo ha visto, pero ese saber está radicalmente escindido del saber que sustenta a la ley, de esos conocimientos que demuestran la policía y el fiscal, que por cierto se manifestarán como enormemente precisos desde la perspectiva científica y semiótica, pues permiten leer muy bien los signos, los indicios, las pruebas que conducen a la culpabilidad del protagonista, sin querer saber nada de su deseo, sin reconocer que todo ha ocurrido

porque cierto deseo imaginario se ha desatado allí donde determinada cobertura textual -familiar ha desaparecido: su mujer y sus dos hijos se han ido de vacaciones y él se ha quedado solo (de "rodriguez") en Nueva York, momento de peligro que ha reflejado muy bien el cine manierista de Hollywood (recordemos por ejemplo "La tentación vive arriba" de Billy Wilder). Es decir que nos encontramos en el filme de Lang muy cerca de esa idea lacaniana de la ley como látigo, como férula que anula y tacha al sujeto, sin querer saber nada de su deseo.

Pero es que además el propio ritmo narrativo y de puesta en escena va creando una atmósfera que tiene todo el aire de una pesadilla. Desde luego, podemos constatar una vez más que la maquinaria narrativa languiana, el movimiento -tan preciso- de la narración, posee la lógica de un siniestro mecanismo de relojería, que avanza implacablemente: un asesinato, propicia otro (o el intento de otro) y esto a su vez da lugar al suicido del protagonista; que se ve metido de este modo, contra su voluntad pero merced a su deseo imaginario, en una dinámica infernal movida por la energía pulsional, por la pulsión de muerte.

Es más, la historia de la pesadilla, que ocupa prácticamente toda la película, está acotada por la mostración de un reloj: comienza y acaba, por tanto, bajo la referencia al tiempo, pero a un tiempo ingobernable, que avanza inexorablemente. Los relojes están presentes también en otras muchas películas de Lang, por ejemplo en "Mabuse" o en "Der Müde Tod", sirviendo de elementos de transición entre diversas secuencias, tanto de manera explícita como también de modo metafórico o implícito: en el cine de Lang "cada cambio de secuencia se presenta como una transmisión necesaria del movimiento de la narración (como se diría del movimiento del reloj a través de las ruedas y péndulos sucesivos)" (14). En "The Woman in the Window" percibiremos también la presencia constante de relojes en el transcurso de la pesadilla, por ejemplo a la entrada de la casa de Alice (Joan Bennett) -la mujer que con sus dotes seductoras desencadena el infernal proceso- podemos ver un enorme reloj, que será mostrado una y otra vez; pero todo ello no viene sino a poner de manifiesto la falta de articulación narrativa del tiempo, pues su transcurso se percibe como una sucesión, imparable y siniestra, de instantes que permiten acumular pruebas en contra de un personaje (metafóricamente: en contra del propio Yo del espectador) que ha quedado desprotegido, tanto frente a la agresión pulsional como frente a la agresión de la ley, desde el mismo momento en que se mostró como yo deseante. Así, el corte que se hace Richard en la mano con el alambre del corcho de la botella de champán, en el preciso momento en que su deseo (ligar con una atractiva joven) parece que está a punto de cumplirse, motivará que Alice traiga unas tijeras, instrumento con el que instantes después cometerá el homicidio, de tal modo que esto le llevará a sufrir un posterior corte en la mano con una alambrada; corte que sin duda rima con el anterior y que le estará delatando continuamente ante la policía y ante su amigo el fiscal del distrito, es decir ante la ley.

Este corte de Richard nos ofrece también una rima intertextual con la herida a la que tampoco hace caso el Dr. Mabuse en "Mabuse, der Spieler" (1922), del mismo modo que está relacionado a su vez con otro corte, de nuevo con el alambre de una botella de champán, en "The Blue Gardenia" (Gardenia azul, 1953), también instantes antes de que se produzca un asesinato; o con el desgarrar en la gabardina de Joe (Spencer Tracy) en la secuencia inicial de "Fury" (Furia, 1936). Nos encontramos por tanto con un elemento común al cine de Lang que, en su encadenamiento con otros elementos, remitiría asimismo a otro concepto lacaniano: el de "cadena significativa articulada". En

el caso de “The Woman in the Window”, el significante “alambre del tapón” se encadena con el significante “tijeras” y éste a su vez con el significante “alambrada”, todo ello, insistimos, para anular, tachar, al sujeto, hasta convertirlo en ese “mamarracho” lacaniano condenado al suicidio, pues en tanto S tachada está excluido del goce (jamás accederá a Alice, a la mujer que ha deseado, a la que como mucho sólo cogerá la mano), y sus intentos de escapar a la cadena, al encadenamiento de significantes, le conducen inevitablemente a la muerte.

El tema del corte o rasguño nos sugiere asimismo el desgarramiento de lo simbólico que en el interior del texto languiano se ha producido. Por ese desgarramiento emerge primero el deseo imaginario y después, imparable, la pulsión. Todo ello debido a que el sujeto que ahí comparece es un pobre tipo lacaniano (encontraríamos así la confirmación de que la teoría de Lacan es, ella también, marcadamente manierista); un sujeto tachado, anulado por el significante: no podemos pasar por alto los planos-detalle o insertos que nos muestran las iniciales del nombre y el apellido del protagonista (R.W.) en una pluma, y del asesinado (C.M.) en un reloj -por cierto que ambos objetos, la pluma y el reloj, los sustrae la mujer, quedándose con ellos-. Los hombres definidos sólo por las iniciales (S tachada), meros significantes de un nombre que no sujeta, que no afianza al sujeto frente a su deseo imaginario y, más allá de él, frente a lo real de la pulsión.

En definitiva, un asesinato provoca otro asesinato y éste a su vez el suicidio, sin que haya una posible salida..., salvo por la referencia al marco que contiene a la historia. Ya hemos resaltado en otra ocasión la importancia de esta breve historia - marco (15), aunque esta estructura de historia enmarcada con su correspondiente “final feliz” (que lo es sólo en apariencia) no debe ser entendida -como lo ha sido tradicionalmente por parte de la mayoría de los comentaristas de la obra de Lang- en el sentido de que se trata de una mera justificación o concesión que ha quitado fuerza y capacidad rupturista al filme, haciéndolo mucho más convencional. El propio Lang ha subrayado que la utilización de ese supuesto “final feliz” es parte insustituible de su modo de entender el cine y, desde luego, lo sitúa en el interior de un modelo manierista en el que el laberinto formal y narrativo, en cuyo centro se dibuja el agujero negro de lo real, queda provisionalmente contenido por dicha metahistoria que, más allá de la historia central, actúa a modo de marco o envoltorio, dibujando una estructura de “muñecas rusas” o “cajas chinas” de sabor inequívocamente manierista.

Y es que el interior del “cuadro” (en este caso la historia que constituye la parte esencial del filme propiamente dicho, mediante la cual se narra la pesadilla de Richard) nos muestra cómo dentro de ese marco, de esa historia marco que lo contiene, existe un universo poblado de espejos y reflejos, un laberinto visual engañoso: el portal de la casa de Alice, es decir el acceso a la bella y sugerente mujer deseada, está conformado por una especie de laberinto de puertas acristaladas. Por lo demás, que Alice, en cuanto objeto de deseo, es un espejismo, lo demuestra el hecho de que el interior de su apartamento esté saturado de espejos. Incluso, abundando un poco más, dicho espejismo estaría escrito en el propio título del filme, en el que podemos reconocer cierta estructura especular: Woman / Window.

Nos encontramos, pues, con la estructura laberíntica de un texto poblado de espejos, en el que la mujer como objeto de deseo se muestra en tanto que espejismo fantasmagórico, tal y como puede apreciarse en la escena (dentro de la primera secuencia de la pesadilla), en la que Richard conoce a Alice. Richard sale de su

protector club de maduros padres de familia burgueses, en el que sus amigos (un médico y un fiscal) han ironizado sobre cómo el deseo imaginario se acomoda mal con la ley (la promesa, el compromiso de fidelidad conyugal). Es noche cerrada y vemos cómo Richard se desvía de su camino para dirigirse al escaparate en el que se encuentra el retrato enmarcado de una atractiva joven (F.1).

Antes de este momento, en la escena en la que se nos mostraba cómo Richard llegaba al club, ya le vimos mirar con atención ese mismo cuadro, en un plano equivalente a este (F.1) pero que mantiene con él un curioso juego de oposiciones: entonces Richard entraba en campo por la derecha del encuadre y ahora lo ha hecho por la izquierda; entonces era de día y ahora es de noche. En aquella otra escena, al verle mirar con tanta atención al cuadro, su amigo médico, el Dr. Michael (Edmond Breon) le había dicho, no sin ironía: "Es la mujer de nuestros sueños"; señalándola de este modo como objeto de deseo para Richard, y anticipándonos también lo que va ocurrir después, sólo que bajo la forma, insistimos, de un sueño transformado en pesadilla.

Que es verdad lo que antes desveló el Dr. Michael lo confirma ahora esta insistencia de Richard por volver al cuadro (F.1), fijando su atención en él. En efecto, el siguiente plano (F.2) focaliza la imagen pintada en escala de gran proximidad y desde el punto de vista de Richard. Pantalla (cinematográfica) y cuadro pintado coinciden por tanto plenamente: el cuadro y la imagen pictórica en él representada no dejan de ser una metáfora de la pantalla y de lo que esta muestra en el texto fílmico languiano, de tal modo que el marco del cuadro "rima" con el encuadre, estableciendo con él un juego, manierista, de "mise en abîme". Por cierto, que la película acaba con un plano idéntico a éste, colocándonos de este modo frente a un juego manierista de apariencias insoslayables, más que ante ese supuesto "final feliz".

Volviendo a la escena que estamos comentando, recordemos que el contraplano siguiente focaliza de nuevo a Richard mirando con deleite, en escala de plano medio, al tiempo que podemos apreciar la imagen del cuadro reflejada sobre él (F.3). En efecto, una tenue refracción, un ligero reflejo especular se percibe en la parte derecha del campo representado (se supone por tanto que la cámara se ha situado al otro lado del cristal, dentro del escaparate); de tal modo que la imagen pictórica de la mujer se funde, literalmente, con el cuerpo de Richard. Proyección por tanto de esa imagen del objeto de deseo sobre el yo deseante: nos hayamos aquí, otra vez, frente a la puesta en escena de una idea que recuerda poderosamente a las teorías lacanianas del fantasma: el yo deseante (para Lacan, el "sujeto" tachado) se funde, se confunde con su objeto de deseo. Y es que antes de quedarse dormido, Richard ha estado leyendo "El cantar de los cantares" en cuyos poemas Salomón describe a dos amantes que ansían la mutua posesión, la fusión amorosa, de tal modo que esta proyección de la imagen del objeto de deseo sobre Richard no deja de ser un intento de visualizar ese anhelo..

El plano siguiente es un plano de mirada de Richard que nos muestra ya abiertamente el cuadro y la imagen que contiene como literalmente fantasmagórica: sobre la imagen pintada se proyecta, sobreimpresionándose, su referente, la mujer real (F. 4). Huella de lo real en lo imaginario, en el momento en el que el deseo hace emerger la energía pulsional que lo anima; pues no olvidemos que bajo el deseo late siempre el goce. En este momento (F. 4), nos encontramos en la pantalla con un ejemplo pertinente del concepto de fantasma que proponemos tomar en consideración: como una entidad en la que podemos detectar la presencia del significante (signo icónico, mujer representada),

a la vez que supone ser también la imagen del objeto de deseo (y que por tanto, inscribiría al fantasma directamente en lo imaginario), pero que muestra a un tiempo en su interior la huella, no articulada, no integrada, de algo real: la mujer como dama negra, como mensajera de la muerte.

Tras una panorámica hacia la izquierda, vemos a Alice, a la mujer real (F.5), referente de la imagen representada en el cuadro (en tanto que este es signo icónico), bella y misteriosa (pues se ofrece, a través de la pintura, como una imagen, tan seductora como, por eso mismo, imaginaria) y, a la vez, inequívocamente portadora de la muerte (va completamente vestida de negro): será el deseo imaginario que es capaz de movilizar en Richard lo que llevará al hombre directamente al suicidio.

A partir de este momento se instaura el juego del plano /contraplano, a la manera del cine clásico, ya que el siguiente plano (F.6), que muestra a Richard, es un contraplano del anterior (F.5), que nos mostraba a ella, a la dama negra. Pero, de nuevo, se trata de un juego manierista: a la izquierda de él (F.6) se percibe un espacio vacío, oscuro: el encuadre, el marco, por tanto, en su descentramiento, nos sugiere la presencia de un agujero negro, que no es sino una fractura en el mecanismo simbólico del plano / contraplano. En efecto, el montaje alternado del plano / contraplano entre un personaje femenino y otro masculino es un instrumento esencial de simbolización en el cine clásico del encuentro, del choque, hombre/mujer en lo real del sexo: “las miradas del hombre y las de la mujer chocan en la bisagra que articula el plano con el contraplano: Ahí en ese espacio nunca mostrado, pero constantemente delimitado por el montaje alterno, se sitúa eso de cuya ignición son huella las ardientes miradas de los personajes - llamémoslo sexo-, y también la barra misma del significante, en torno a la cual se alternan los planos y las miradas (..) Y así, en torno al punto de ignición, se constituye un orden simbólico. No un mero orden discursivo, no un mero dispositivo de signos: pues si los signos tapan, si protegen al que los habla del contacto con lo real -así el signo verbal “sexo”-, los símbolos, en cambio, conducen, a la vez que administran el contacto con lo real” (16).

Pero el cine de Lang se aparta del texto clásico: en esta escena de “The Woman in the Window” el plano / contraplano nos muestra ese espacio siniestro que debería ser simbolizado (F.6), de tal modo que vemos lo que no deberíamos ver, esa bisagra en la que chocan las miradas, y en la que Requena sitúa a la vez el punto de ignición y el significante (ambas cosas, articuladas en relación con la trama del relato, darían lugar a lo simbólico, concepto que de este modo se distancia considerablemente de la propuesta lacaniana). En esta escena, indudablemente manierista, que estamos analizando (lo demuestra la expresión burlesca de los rostros en F.5/6) percibimos cómo entre el hombre y la mujer no se coloca el símbolo sino el fantasma (ese jarrón de formas femeninas que se adivina entre el fondo oscuro en F.6); lo cual, de paso, nos permite pensar hasta qué punto el concepto de fantasma en Lacan le permitió eludir la cuestión (sin duda para él molesta) de lo simbólico.

El fantasma en lugar del símbolo: desde el agujero negro que aquí se visualiza en ese espacio vacío nunca mostrado en el cine clásico (F.6) -un hueco que evoca el lugar del símbolo que no hay, que no va a haber-; pasamos a un plano de conjunto (F.7), en el que observamos a Alice a la izquierda y a Richard a la derecha, de tal modo que, entre ambos, ahora sí, como claro sustituto en imagen (en lo imaginario) de esa bisagra simbólica, aparece el cuadro. Podemos ver aquí una plasmación bastante evidente del

fantasma lacaniano, tal y como fue señalado hace años en un trabajo, por lo demás deudor, asimismo, de las propias triquiñuelas del discurso de Lacan: "subyace en el filme una reflexión sobre el carácter fantomático de la mujer como soporte (objeto a, causa del deseo) del hombre, inscribiendo en él la ecuación lacaniana del fantasma al tiempo que define el estatuto de la mujer como denegador del saber sobre el goce" (17).

Efectivamente, tenemos aquí (en F.7) una visualización literal de la fórmula lacaniana del fantasma: el sujeto tachado y anulado, ese Richard, pobre tipo sintomático que desea cometer un adulterio pero que sólo encontrará un camino hacia el suicidio; al otro lado el objeto a como objeto imposible, inalcanzable, esa Alice dama negra; y entre ellos el "significante" lacaniano, el cuadro (significante e imaginario, a la vez). Aquí el cuadro es el "significante" (y el semblante), pues realiza una operación de disyunción: el objeto deseado es inalcanzable para el sujeto tachado, como demuestra el siguiente plano (F. 8) en el que vemos a Alice y al cuadro a la vez, juntos, fusionados, de tal modo que la imagen pintada señala una frontera infranqueable. Recordemos que esta era precisamente la definición lacaniana del fantasma: sujeto tachado (Richard) y objeto a (Alice) se reúnen (F.3) y se separan (F.8), se conjugan y se disocian por intermediación de un significante (el cuadro) que oficia de corte; una doble cualidad del significante lacaniano (de conjunción y de disyunción a la vez) que permite tanto que el sujeto se funda con el objeto (F.3), como que el objeto resulte inaccesible para él (F.8).

5. A modo de conclusión.

En el concepto de fantasma encontró Lacan una excusa perfecta para eludir la cuestión de lo simbólico. Esta operación de enmascaramiento fue posible porque en el fantasma se puede detectar la presencia de los tres registros: lo semiótico (el fantasma se expresa mediante el lenguaje y tiene una estructura narrativa), lo real del goce y, como ámbito dominante de toda la estructura fantasmática, lo imaginario. Es decir que en el fantasma están, a un tiempo, el significante y lo real, pero nunca articulados ni tramados y ambos bajo el predominio de lo imaginario.

Pero, dado que se trata, más allá de su utilización interesada por parte de Lacan, de una entidad psíquica presente en el interior de todo sujeto, proponemos pensarla como una primera solución, en esencia imaginaria, del problema de lo real para el individuo humano. De este modo, y yendo más allá de Lacan, veríamos al fantasma como un núcleo de transgresión (de perversión) que el símbolo debe articular, mediante ese texto (simbólico) que es el relato (edípico, en primer lugar). Cuando no es posible del todo, el fantasma emerge a la superficie, y este fenómeno lo podemos detectar tanto en ciertos géneros literarios como en el cine manierista.

Podríamos considerar al *síntoma* (neurótico o perverso) como *el fantasma del símbolo*; proponiendo entonces que no se trata de "atravesar el fantasma", sino de elaborarlo a partir de una palabra verdadera. En resumen, el fantasma, como primera solución (insuficiente y predominantemente imaginaria) de lo que luego le corresponde hacer a lo simbólico, se encontraría entre el sueño y la vigilia, entre lo consciente y lo inconsciente, entre lo real (de la muerte) y lo imaginario (una imagen del cuerpo), entre la Figura y el Fondo. Es decir, en ese espacio intermedio que es el que han habitado, desde siempre, los espectros.

- (1) Arthur Schopenhauer. "Ensayo sobre las visiones de fantasmas". Ed. Valdemar, 1998.
- (2) Richmal Crompton, "Bruma". Ed. Reino de Redonda, 2.000
- (3) Antonio Muñoz Molina. "Nada del otro mundo". Ed. Plaza & Janés, 1997
- (4) Juan David Nasio. "Cinco lecciones sobre la teoría de Jacques Lacan". Ed. Gedisa, 1993.
- (5) Christian Metz. "Psicoanálisis y cine. El significante imaginario". Ed. Gustavo Gili, 1977.
- (6) Jesús González Requena. "Texto artístico, espacio simbólico (con El espíritu de la colmena como fondo)". En: "Trama y Fondo" nº 9, 2.000.
- (7) Jesús González Requena. "El texto: tres registros y una dimensión". En "Trama y Fondo" nº 1, 1996.
- (8) Jacques Lacan. "Las formaciones del inconsciente". Seminario nº 5. Ed. Paidós, 1999.
- (9) Jacques Lacan. "La psicosis". Seminario nº 3. Ed. Paidós, 1990.
- (10) Este apartado y el siguiente están en lo esencial basados en la Ponencia presentada en las II Jornadas sobre Teoría y Lectura del Texto organizadas por la Asociación "Trama y Fondo" en Madrid los días 22 y 23 de diciembre de 2.000.
- (11) Debate: Cine y psicoanálisis. "Trama y Fondo", nº 7, 1999.
- (12) En relación con la diferencia que establecemos entre "relato" y "narración" véase también: Luis Martín Arias. "Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice". En "Trama y Fondo nº 9, 2000.
- (13) Jesús González Requena. "Clásico, manierista, postclásico". En: "Area 5" nº 5, 1996.
- (14) Noël Burch. "Itinerarios". Caja Vizcaína, 1985.
- (15) Luis Martín Arias. "Mirada e instante de ver: análisis de The Woman in the Window". En: "Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang. Universidad de Valencia, 1992.
- (16) Jesús González Requena. "Frente al texto fílmico: el análisis, la lectura. A propósito de El manantial, de King Vidor". En: "El análisis cinematográfico". Ed. Complutense, 1995.
- (17) Juan M. Company. "El fantasma del cuadro. Notas sobre The Woman in the Window". En: "Más allá de la duda. El cine de Fritz Lang". Universidad de Valencia, 1992.