

Trama FONDO

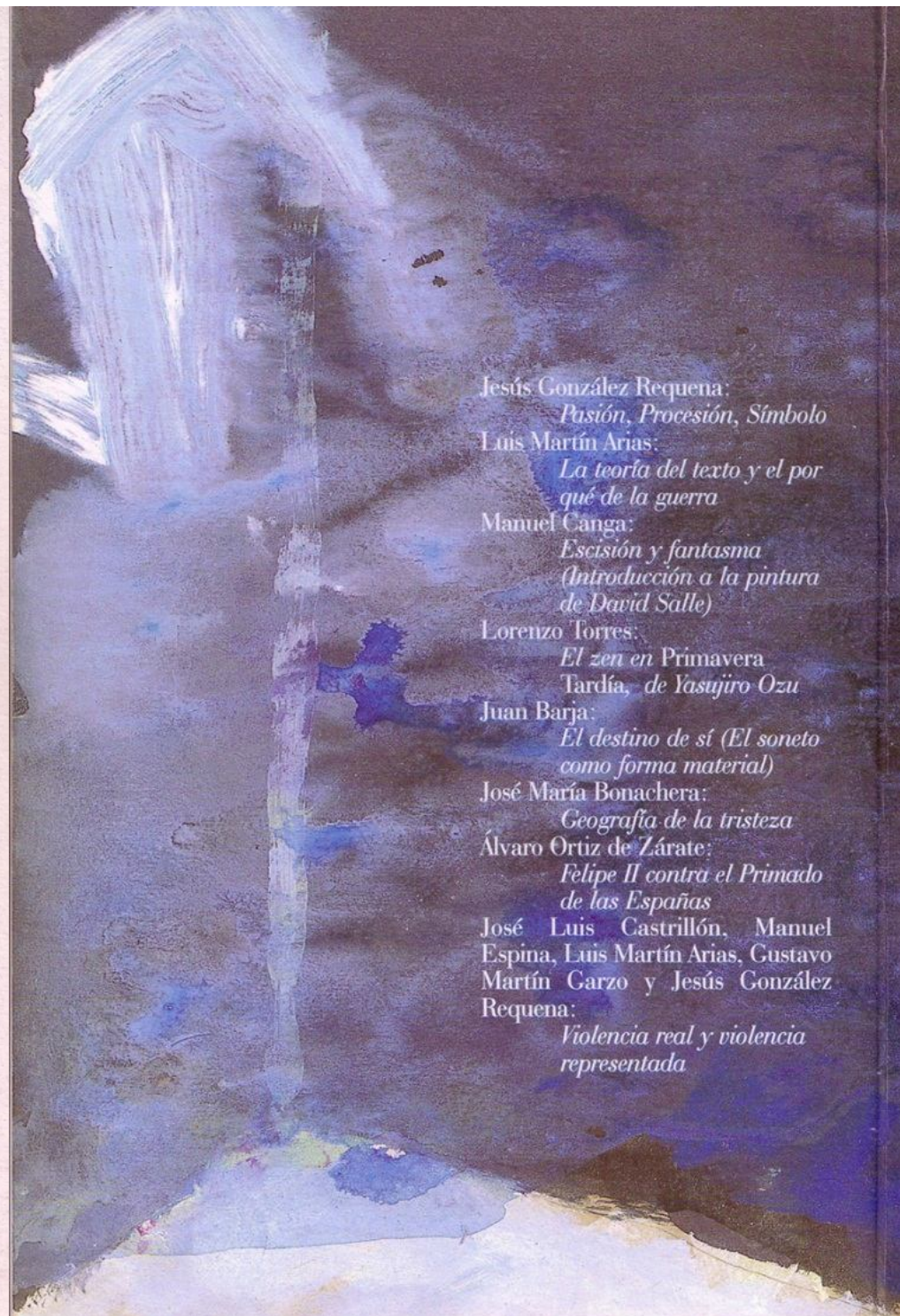
lectura y teoría del Texto

Número 6, mayo de 1999,

1200 ptas.



Violencia real y violencia
representada



Jesús González Requena:
Pasión, Procesión, Símbolo

Luis Martín Arias:
*La teoría del texto y el por
qué de la guerra*

Manuel Canga:
*Escisión y fantasma
(Introducción a la pintura
de David Salle)*

Lorenzo Torres:
*El zen en Primavera
Tardía, de Yasujiro Ozu*

Juan Barja:
*El destino de sí (El soneto
como forma material)*

José María Bonachera:
Geografía de la tristeza

Álvaro Ortiz de Zárate:
*Felipe II contra el Príncipe
de las Españas*

José Luis Castrillón, Manuel
Espina, Luis Martín Arias, Gustavo
Martín Carzo y Jesús González
Requena:
*Violencia real y violencia
representada*

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

Basilio Casanova, Enrique Castelló, José Luis Castrillón, Vicente García Escrivá, Ignacio Martín Jiménez, José Miguel Gutiérrez, Pedro Poyato, 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
FONDO
lectura y teoría del Texto

6

ÍNDICE

Editorial

Jesús González Requena: *Pasión, Procesión, Símbolo*

Luis Martín Arias: *La teoría del texto y el porqué de la guerra*

Manuel Canga: *Escisión y fantasma (Introducción a la pintura de David Salle)*

Lorenzo Torres: *El zen en Primavera tardía, de Yasujiro Ozu*

Juan Barja: *El destino de sí (El soneto como forma material)*

José María Bonachera: *Geografía de la tristeza*

Álvaro Ortiz de Zárate: *Félice II contra el primado de las Españas*

José Luis Castrillón, Manuel Espina, Luis Martín Arias, Gustavo Martín Garzo y Jesús González Requena: *Violencia real y violencia representada*

Reseñas:

La espiral que no cesa, por Manuel Canga

p. 5

p. 7

p. 21

p. 51

p. 77

p. 93

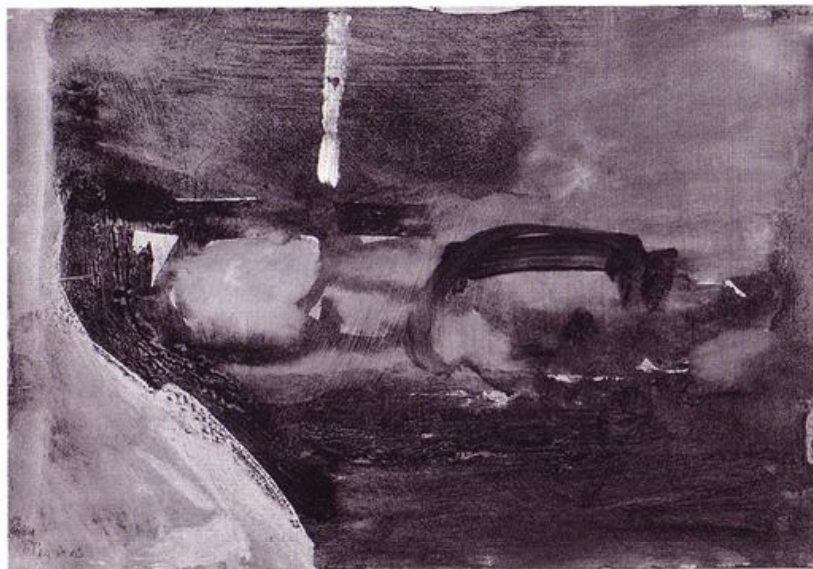
p. 111

p. 119

p. 127

p. 155

Ilustran el número 6 de Trama y Fondo las pinturas de María del Mar Fernández Agis: portada, contraportada y páginas 4, 20 y 76



Editorial

Sin duda, los mismos que se indignan contra la fiesta taurina rechazan la violencia que se manifiesta una y otra vez en los estadios de fútbol. A la vez que se manifiestan activamente contra la primera, reclaman medidas radicales para suprimir las agresiones que se suceden y crecen en los segundos. Y, en ambos casos, reclaman legislaciones restrictivas, a más de demandar de las fuerzas del orden su intervención decidida. Pero diríase que la intensidad de su común indignación vedara en ellos la ecuanimidad necesaria para el análisis.

Pues sucede que existen algunas diferencias palmarias. Así, la violencia que sin duda se manifiesta en la fiesta de los toros tiene lugar, tan sólo, en el centro del ruedo. Ninguna, en cambio, entre sus espectadores. Pues éstos, cultivadores de una ya antigua ritualidad, la respetan minuciosamente. Demuestran saber, incluso, beber sin emborracharse, y es por ello del todo innecesario que les sea prohibido introducir sus botas de vino en el recinto de la fiesta, como sucede ya en los estadios futbolísticos. Y, por supuesto, nadie ha pensado necesario levantar allí las alambradas concentracionarias que se consideran imprescindibles para enjaular a los violentos aficionados del fútbol.

Y, sin embargo, huelga detenerse en lo apacible, escasamente violento del deporte futbolístico en sí: en él la agresividad de los jugadores está sometida a reglas del todo precisas, además de a las exigencias de la armonización del juego en equipo y, sobre todo, a lo contenido de su metáfora central: no más que meter goles en la portería del equipo contrario. Nadie en su sano juicio, desde luego, abogaría por la prohibición de tal deporte.

Esta es, entonces, la cuestión que queremos suscitar: ¿cómo es posible que deporte tan sensato y civilizado como éste pueda generar en su entorno tan agria, cuando no letal, violencia, mientras que nada parecido se manifiesta en la fiesta taurina, donde sin embargo la muerte del toro es siempre convocada y donde los riesgos para la vida del torero alcanzan una intensidad inimaginable en el caso del futbolista?

¿No será acaso precisamente por eso, porque la violencia que late inexorable en la condición humana es asumida e integrada en el núcleo mismo de la fiesta taurina y, a la vez, ritualizada al modo de una ceremonia y de un arte que permite contenerla dentro de los límites que el ritual mismo ciñe? Hay algo más, desde luego: que en la fiesta la violencia se focaliza no sobre el equipo contrario (de otra nación, o de otro pueblo, o incluso de otro barrio) sino contra un animal de otra especie, el toro, por el que, a la vez, se manifiesta el más extraordinario respeto: es hoy, seguramente, el último animal totémico que sobrevive en el mundo de la Modernidad.

Por eso, incluso los que rechazan toda violencia, aquellos que conciben la idea de un mundo donde ésta pudiera ser *del todo* suprimida, quizás debieran, provisionalmente, y desde el punto de vista de la apaciguación de la violencia inmediata dirigida contra miembros de nuestra propia especie, pensar en la utilidad de promover la fiesta taurina como un modelo mucho menos letal que el que se manifiesta en el ámbito de los espectáculos futbolísticos.

Y si eso es mucho pedirles, deberían, al menos, reconocer que nada hay tan disparatado como pretender prohibir a los menores asistir a la fiesta acompañados de sus padres. Pues tal medida no tendría otro efecto que cortocircuitar el proceso de transmisión y aprendizaje de esa ritualidad, de padres a hijos, de la que, lamentablemente, tan poco sobrevive hoy en el mundo del fútbol.

He aquí, en todo caso, otro ámbito donde el análisis textual, la exploración detenida de las constelaciones simbólicas que los textos configuran, debiera preceder a la apresurada toma de medidas que sólo se apoyan en los lugares comunes de la ideología de la Modernidad. Sobre todo cuando resulta obvio que éstos conducen a las más evidentes contradicciones. Así, por ejemplo, ésta: a la vez que, apelando a la libertad y a la responsabilidad de los progenitores, se han eliminado las últimas restricciones de acceso de los niños a las salas cinematográficas, se piensa en introducirlas por la puerta de atrás en el mundo de los toros. Diríase que se considera más gravoso para la sensibilidad del niño contemplar la muerte ritual de un toro que las de seres humanos perpetradas en serie por la multitud de psicópatas que pueblan las pantallas cinematográficas.

Pasión, Procesión, Símbolo

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA

SUJETO, LENGUAJE

¿Cómo se ubica el sujeto en esa red que es la del lenguaje?¹

No es ésta una cuestión cualquiera. Pues, en cierto modo, en ella se juega, para nosotros, sujetos, todo, o casi todo. Pues el lenguaje constituye nuestro universo y es por eso vital que en él pueda llegar a articularse la pasión que nos habita.

Que se trata de una cuestión esencial es algo que, por lo demás, vivimos cada uno cuando nos asalta la desazonante sensación de que los discursos que hablamos en nuestra vida cotidiana están huecos, son impermeables a nuestra subjetividad; que nos hacen hablar tanto como permanecen inmunes a la diferencia que nos hace sujetos. —Es esa sensación de vacío, de pérdida de anclaje, la que nos impulsa, inevitablemente, a pronunciar cierto enunciado: *¿quién soy yo?* En seguida habremos de ocuparnos de él, pero antes conviene que prestemos atención al estado de la cuestión en el ámbito de la semiótica.

SEMIÓTICA: ENUNCIADOR/ENUNCIATARIO, YO/TU

La semiótica aborda la cuestión de la subjetividad en los términos de la teoría de la enunciación. Muestra cómo en el discurso se configu-

1. Este texto fue presentado como ponencia en el VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica, en Sevilla, el 28 de octubre de 1996.

ran ciertas figuras, las del enunciador y del enunciatario —cuyas más directas manifestaciones son los deícticos *yo* y *tú*—, que hacen posible la inscripción de los sujetos que, a través de él, entran en contacto.

La cosa parece evidente y, sin embargo, deja de serlo en cuanto s la considera más atentamente. Pues sucede que estos signos, *yo* y su espejo comunicativo, *tú*, son, de entre todos los signos, los más refractarios a la inscripción de la subjetividad. Pues, después de todo, ¿qué es la subjetividad? ¿Qué hace de cada uno de nosotros un sujeto sino esa radical singularidad que nos constituye y que, por ser tal, escapa siempre al carácter genérico de los signos?

Y es que lo propio de los signos es designar no cosas singulares, sino categorías de objetos. Por eso, por su carácter categorial, por su pertenencia a una institución, la lengua, que se impone soberana sobre los individuos que la hablan, por eso los signos resultan siempre refractarios a esa singularidad que es la que constituye a cada uno en sujeto, es decir, en ser radical, ontológicamente, diferente, singular, irreductible.

Pues bien: de entre todos los signos, el más acentuadamente genérico, y también el más vacío, el más transparente, es el signo *yo*. Son muchas las pruebas que de ello podrían aducirse; pero la primera de ellas, y la más contundente, es que *yo* lo puede decir cualquiera: que es un signo absolutamente intercambiable, que todos usan e intercambian en ese juego de ping-pong que es el del *yo* y *tú* y *tú* y *yo* —*yo te llamo a tí tú y, si nos entendemos, tú me devuelves mi interpelación en espejo, diciendo a tu vez yo y llamándome tú*.

NI MASCULINO, NI FEMENINO: PC

He aquí una segunda prueba: que en *yo*, como en *tú*, está tan excluida toda diferencia que si ni quiera se hace presente la diferencia sexual. Es desde luego notable que, a diferencia de lo que sucede con la inmensa mayoría de los signos de nuestra lengua, *yo* y *tú* no son ni masculinos, ni femeninos —cualquiera, hombre o mujer, los emplea indistintamente—, pero tampoco son, desde luego, neutros —pues signos neutros son los impersonales, los que nombran precisamente *aquellos* que se percibe como lo más distante de las personas, mientras que *yo* y *tú*, como *él* y *ella*, son los pronombres *personales* por antonomasia.

Y sin embargo, a diferencia de *él* y *ella*, donde la diferencia sexual se

escribe tan acentuadamente, *yo* y *tú*, en cambio, la excluyen con absoluta rotundidad. Podríamos decirlo, también, de otra manera, más actual: nada tan políticamente correcto, nada tan PC, nada, también, tan *personal computer* como los signos *yo* y *tú*: tan intercambiables, tan transparentes, tan refractarios a la diferencia sexual como unos ordenadores conectados en red intercambiándose pulcros mensajes operativos. —Desde luego, ningún acoso sexual resulta ahí posible.

No piensen que estoy hablando en broma. Estoy tratando, por el contrario —eso sí: por la vía más rápida posible—, de ponerles en contacto con la cuestión de la que se trata. Pues lo que constituye el tema de esta ponencia es el sujeto, la pasión que le habita y las dificultades de su inscripción en esa red de signos que el lenguaje constituye. Por eso, si les llamo la atención sobre ese carácter absolutamente genérico, transparente de puro intercambiable, en espejo, del *yo* y el *tú*, si les reclamo la atención sobre el hecho de que en ello no se inscribe ni siquiera esa diferencia tan decisiva para la identidad de cada cual que es la diferencia sexual², si insisto en todo ello es por que plantar con rigor el problema de la subjetividad exige un desplazamiento de ese ámbito en el que la semiótica al uso trata de ceñirlo, el de las figuras discursivas del enunciador y del enunciatario.

YO / SUJETO

Pero presentemos nuestra tercera prueba; emerge por sí sola del análisis de un texto bien breve: «¿Quién soy yo?».

Resulta obligado atender a su originalidad: es en lo esencial del todo diferente a cualquier otro enunciado interrogativo común, como, por ejemplo: «¿qué es esto?, ¿qué es el jabón?, ¿de dónde es Margarita?». Pues todos ellos constituyen interrogaciones desplazadas sobre los objetos. «¿Quién soy yo?», en cambio, es un enunciado acentuadamente diferente porque polariza la interrogación sobre el *yo*: es decir, no sobre su predicado, sino sobre el sujeto gramatical que designa al individuo mismo que lo pronuncia.

Sin duda, aparentemente, existen infinidad de respuestas para esa

2. Y por cierto que eso plantea considerables problemas a los enamorados, pues ellos a pesar de todo están destinados a chocar con esa radical diferencia del cuerpo del otro que la diferencia sexual tiene la misión de anunciar.

pregunta, por ejemplo: «Yo soy Luis, Yo soy español, Yo soy el que come patatas», etc. Sin embargo, si lo meditamos más atentamente constataremos en seguida que éstas son sólo aparentemente respuestas apropiadas a la pregunta «¿Quién soy Yo?». Son, por el contrario, las que responden a una pregunta bien diferente y que, de hecho, le es opuesta: «¿Quién eres tú?».

En tanto que *yo* creo saber quien soy, en tanto creo saber que *yo soy yo*, dirijo la pregunta a *tú*, es decir, al otro: «¿quién eres tú?». Y es éste el que responde: «Yo soy Luis, Yo soy español, Yo soy el que come patatas, etc.». Son éstas, por tanto, las respuestas que proceden del *tú* al que son dirigidas, en tanto él es a su vez un *Yo* que sabe que *yo soy yo*.

Por eso mismo, esas respuestas no pueden responder a la pregunta «¿Quién soy yo?». El que se la formula, si no es amnésico, ya las posee y, sin embargo, no le son suficientes: a pesar de todo algo en él —su pasión— le impele a insistir en esa interrogación.

O en otros términos: sólo se formula tal pregunta quien carece de respuesta para ella. Aquel, precisamente, que hace la experiencia de la inanidad de ese otro enunciado, *Yo soy Yo*, con el que cada cual trata de negar la interrogación que a pesar de todo, inevitablemente, le acecha.

Así, para la pregunta «¿Quién soy Yo?» sólo es posible una respuesta por la vía de la quiebra de esa identidad, de la especularidad de ese enunciado plenamente tautológico que es *Yo soy yo*. La única respuesta posible es, entonces, su negación: *no(Yo soy Yo)*.

O en otros términos: para aquel que se formula la pregunta «¿Quién soy Yo?» resulta obligada la respuesta de que, necesariamente, ese *Quién* que *soy* no es *Yo*.

ESCOZOR, ANGUSTIA

De hecho, una especial intensidad punzante se escribe en ese *quién* que *soy*: un punto de hendidura sonora que encuentra su expresión figurativa en ese acento —*quién?*— sobre el que se focaliza la frase.

Ahora bien, sucede que todos, cada uno de nosotros, nos hemos hecho alguna vez esa pregunta —«¿Quién soy yo?»—. Cuando eso ha sucedido, y si no ha tenido lugar en un contexto radical de angustia, estaba presente, al menos, cierto escozor por ella coloreado. No podría ser de otra manera, pues la vivencia de angustia está directamente vin-

culada a la entrada en quiebra de la seguridad que la identidad —*Yo soy yo*— ofrece³. Esa huella de la angustia que tñe la enunciación de la interrogación permite constatar que esa negación —*no(yo soy yo)*— es una negación propiamente experiencial, de la que se deduce que el sujeto es otra cosa que *yo*: algo, precisamente, escondido bajo la pantalla del *Yo*. —Pues, el escozor que anida en la interrogación procede de un lugar que no es el del *yo*; de cierto lugar indiferenciado del cuerpo más acá de ese *Yo*-identidad.

Así, cuando, espoleados por el aguijón de ese escozor, nos desplazamos de la tautología, cuando constatamos que ese *quién* que *soy* no es *yo* porque si no jamás habría hecho la pregunta, en ese momento, localizamos al auténtico sujeto: emergiendo de la hendidura misma que ha quebrado la tautología del *Yo*, escrito en forma de ese *quién* que late bajo la pantalla del *Yo*. Es decir: el sujeto que habita el inconsciente.⁴

ENUNCIACIÓN: EL SUJETO DEL HABLA

De manera que el sujeto debe ser diferenciado de esas figuras formales que la semiótica reconoce en el discurso —y que están prefiguradas, también, en las frases de la lengua— que son el enunciator y el enunciatario. Pues son precisamente eso: figuras formales y, en tanto tales, hechos de estructura. Entidades, por eso mismo, totalmente diferentes al sujeto de la enunciación, es decir, al sujeto del habla. Pues si el signo *yo* supone la inscripción de la enunciación en la superficie del enunciado, la enunciación misma, en cambio, constituye un momento previo a esa inscripción y de un estatuto esencialmente diferente: no algo inscrito en el enunciado, sino un acto que precede y desencadena la articulación de éste.

3. En *El malestar de la cultura* (Obras Completas, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid) Freud ha llamado la atención sobre la falsa evidencia del Yo: «En condiciones normales nada nos parece tan seguro y establecido como la sensación de nuestra mismidad, de nuestro propio yo. Este yo se nos presenta como algo independiente, unitario, bien demarcado frente a todo lo demás [...] esa apariencia es engañosa [...]».

4. Jacques Lacan (*El Seminario 2: El Yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*, Paidós, Barcelona): «El núcleo de nuestro ser no coincide con el yo», «El inconsciente es ese sujeto ignorado por el yo, desconocido por el yo [...] cuando Freud [en la *Traumdeutung*] trata del proceso primario, está hablando de algo que posee un sentido ontológico y que él llama núcleo de nuestro ser».

Un acto, desde luego, que sólo es posible por la existencia previa de la lengua. Pero, igualmente, uno que sólo puede ser desencadenado por algo totalmente exterior y extranjero a la lengua: un cuerpo: un cuerpo real.

Pero no les estoy hablando del cuerpo signo, del cuerpo cubierto, tejido por los signos que lo muestran funcional, eficaz, operativo... Les hablo del cuerpo-cuerpo, de ese cuerpo que habitamos y que se nos resiste: el cuerpo real en el que cada uno de nosotros somos. Les hablo, en suma, de ese cuerpo radicalmente singular en el espacio y en el tiempo y por eso condenando a padecer su diferencia de cualquier otro —y por tanto, también, su soledad.

El sujeto de la enunciación es pues el sujeto del habla: habita en un individuo singular, material, real, dotado de un singular aparato fónico, existente en un momento dado del espacio y el tiempo. Nada, pues, tan en extremo opuesto a las propiedades del signo lingüístico *yo*. Pues si la reversibilidad perlocutoria, y especular, del *yo* y el *tú* realiza la plenitud del ajuste comunicativo, si el *yo* y el *tú* circulan acompasadamente de un lado al otro del proceso comunicativo, el sujeto, en cambio, es exactamente todo lo contrario. Pues el sujeto, la experiencia de la subjetividad, puede ser definidos, en términos operativos, precisamente como eso que no pasa, que no circula en el proceso comunicativo: lo que no puede circular, lo que no puede ser convertido en significación, en información que, objetivada, circule y se transmita, de un lado a otro del proceso. O en otros términos: eso que no puede ser codificado. Lo que se manifiesta refractario, en su radical singularidad, a toda codificación.

EL TEXTO ES ALGO MÁS QUE UN OBJETO SEMIÓTICO

Y bien, si esto es así, si la problemática de la enunciación no puede reducirse a la del aparato formal que la inscribe a través de las figuras del enunciador y del enunciatario, entonces es necesario reconocer que esa problemática desborda el ámbito de la semiótica. Y constituye, en sentido propio, la problemática misma del texto.

Pues un texto es algo más que un objeto semiótico: no puede ser reducido, por eso, a mero espacio de significación. Es, a la vez, espacio de escritura. Y frente al carácter inmaterial de la significación —es decir, del signo, del significante y el significado— la escritura se nos manifiesta

como un hecho eminentemente material: un texto está compuesto de signos, sin duda, pero de signos materializados por el trabajo del cuerpo que los pronuncia o escribe y que, en ellos, deja su huella.

DISCURSOS: CIENTÍFICOS, TECNOLÓGICOS, FUNCIONALES / MÍTICOS, RELIGIOSOS, ARTÍSTICOS

«¿Quién soy yo?» Si tarde o temprano nos vemos abocados a formular esta interrogación es porque, en esos momentos, los discursos de los que participamos en nuestra vida cotidiana, en sus ámbitos laborales, sociales o domésticos, se nos descubren huecos. Sentimos que los signos que los constituyen, a pesar de poseer significados evidentes, objetivos, están, por lo que se refiere a nuestra experiencia de sujetos, vacíos, carentes de sentido.

Nos sucede especialmente ante los discursos científicos y tecnológicos —pensemos en el discurso de un teorema matemático, para los primeros, y en el manual de un electrodoméstico, para los segundos—; discursos que se nos muestran intensamente estructurados, es decir, fuertemente institucionalizados y convencionales, del todo gramaticalizados, y, por ello mismo, independientes de los individuos que los hablan. En todo eso: en su institucionalización, en su convencionalidad y en la independencia que exhiben frente a sus hablantes, se manifiestan muy próximos a la lengua, pues, como sabemos, tales son las condiciones del carácter sistémico de ésta. Su eficacia, pareja a su sistematicidad, devuelve la medida misma de su impersonalidad; sentimos, por eso, que esos discursos no son *nuestros*, que, por el contrario, nos imponen sus reglas. El sujeto, su pasión, no puede inscribirse ahí.

Y bien, sucede entonces que recurrimos a otro tipo de discursos, como son los míticos, los religiosos o los artísticos: y sucede que en ellos un menor grado de estructuración —o, si se prefiere, la apertura, la polivalencia e indeterminación de su estructura— se manifiesta pareja con una fuerte experiencia emocional de desencadenan los individuos que operan con ellos. De manera que, al menos en ciertas ocasiones, la pasión del sujeto encuentra en ellos su expresión —y deberíamos añadir: su articulación. Ahí, en la lectura de esos textos, el individuo se reconoce sujeto.

PUNTO DE IGNICIÓN

De manera que eso que en los discursos se manifiesta al modo de una falta, de un déficit de estructuración, de sistematicidad, tiene que ver con el sujeto, con las condiciones de su emergencia en el ámbito del lenguaje.

Podríamos, pues, formularlo así: el sujeto se hace presente en el texto como un déficit de estructura que cobra la forma de una hendidura, de un punto de quiebra en su tejido discursivo. Algo para lo que proponemos el nombre de punto de ignición, pues se trata de los puntos que, en nuestra experiencia de lectores, nos interesan a la vez que nos queman: lugares del texto donde el discurso que contiene se descubre hendido.

Dos cosas podemos decir de esa hendidura que constituye en punto de ignición. La primera: que, desde el punto de vista de los discursos funcionales, se manifiesta como un déficit, una quiebra de su coherencia lógica. La segunda, esta vez, desde el punto de vista del sujeto, de la experiencia que en ellos hace, que duele: pues el sujeto se reconoce precisamente en tanto que siente, en de ellos, su quemadura.

MUERTE Y RESURRECCIÓN: INCERTIDUMBRES

Y bien, como es de la pasión del sujeto de lo que hablamos, ¿qué mejor ámbito para proseguir nuestra indagación que el texto mismo de la Pasión?

Pues ese núcleo de la mitología evangélica que es, sin duda, el de la muerte y resurrección de Cristo, está poblado de sorprendentes incertidumbres polarizadas sobre dos puntos de ignición. El primero es el constituido por las aceradas palabras que, instantes antes de su muerte, pronuncia Cristo (lo recogen Mateo y Marcos): «Dios mío, por qué me has abandonado». El segundo se localiza en el desconcertante hecho de que, tras su muerte, cuando retorna resucitado, sus más próximos discípulos, incluso la Magdalena, la mujer que más apasionadamente le amó, fueron incapaces de reconocerle resucitado. Así sucede en el pasaje en que se aparece a dos de los apóstoles en el camino de Emaus: «el mismo Jesús se les acercó e iba con ellos, pero sus ojos no podían reconocerle» (Lucas). Y también más tarde, cuando, «Llegada la mañana,

se hallaba Jesús en la playa; pero los discípulos no se dieron cuenta de que era Jesús» (Juan). Y, por lo que se refiere a María Magdalena, el mismo Juan nos informa que, al volverse, se encontró frente a «Jesús que estaba allí, pero no conoció que fuese Jesús», sino que le confundió con un hortelano.

FIANCIAS: SUJETO, SOLEDAD

Extrema, pues, la desgarradura, el núcleo en ignición que atraviesa el texto *evangélico* en su mismo núcleo —pues, como se sabe, su nombre de evangélico designa precisamente eso: que es el texto de la buena nueva la de la Resurrección—: la imagen de un Cristo que se siente abandonado de Dios y, a la vez, no reconocido por sus discípulos. Es decir: absolutamente sólo. Pues lo que se designa ahí, en esos dos radicales puntos de ignición que encuentran su expresión visual en ese momento fulgurante en el que se desgarró el velo del templo, es la más radical soledad del sujeto en esa su diferencia que le separa de cualquier otro. Insistamos en ello: ni Dios, ni discípulos: absolutamente solo.

RECONOCEN UN SÍMBOLO

Si se toma la letra del texto en serio, todo parece indicar que el Jesús que tras la muerte se presenta ante los discípulos no se parece al que en el pasado estos conocieran. Sin duda, hay una explicación para ello: el Cristo reencarnado es diferente, porque se ha transformado en su travesía por la muerte. Pero, ¿cuál es la índole de esa transformación? ¿por qué llega hasta el extremo del no reconocimiento?

En todo caso, por la vía de ese tercer punto de ignición que es el desgarrar del velo del templo, lo que el texto ofrece es ya algo que nos convoca totalmente fuera del campo de las imágenes —se nos dice: en el campo de las imágenes eso que resucita no puede reconocerse.

De ahí que sea totalmente fuera de ese ámbito donde tengan lugar los hechos que, finalmente y a pesar de todo, hacen posible el reconocimiento. San Lucas: «Puesto con ellos a la mesa, tomó el pan, lo bendijo, lo partió y se lo dio. Se les abrieron los ojos y le reconocieron, y *desapareció* de su presencia». Y más tarde, en su aparición a los once: «Ved

mis manos y mis pies, que yo soy». Igualmente en San Juan: a María Magdalena: «Díjole Jesús: *¡María!* Ella, volviéndose, le dijo en hebreo: *Rabboni!*, que quiere decir *Maestro*».

Lo que hace posible el reconocimiento no es pues su imagen, sino ciertos símbolos que de él reciben, ciertas palabras y gestos que prefiguran los rituales simbólicos nucleares del naciente cristianismo. Así la palabra con la que la Magdalena es nombrada, o el gesto simbólico de partir el pan, previamente establecido, en la última cena, como el núcleo mismo de la ceremonia de la comunión que les nombró como discípulos de Cristo: es decir, como seres dignos de comer su cuerpo y beber su sangre.

COMUNIÓN DE, EN LA PALABRA: REENCARNACIÓN

Es una lectura literal del texto evangélico, y por ello estrictamente materialista, la que proponemos. Y eso nos permite constatar que jamás se planteó en el cristianismo —esa fue por lo demás una de sus más notables novedades históricas— otra comida que la simbólica: en ella la comunión se presenta no como otra cosa que como comunión en la palabra en tanto recibida como don simbólico. No hay, pues, comida de corderos ni de personas: tan sólo de símbolos. Comunión, por eso, con un cuerpo místico. Es decir, literalmente, con un cuerpo simbólico: con el cuerpo mismo del símbolo: con la palabra en su más pura materialidad.

Pues, ¿no se manifiesta ahí, después de todo, la materialidad radical de la palabra? La de una palabra que vale no por su significado —pues el significado convoca siempre una imagen y es, en esa medida, imaginario—, sino por el sentido del gesto de donación de quien la enuncia.

De manera que, leída literalmente, la Resurrección evangélica es, estrictamente, una resurrección de la Palabra: en su dimensión más puramente simbólica, es decir, de la palabra que nombra —y que, al nombrar, funda el ser.

tiene lugar por eso, después de todo, una reencarnación bien literal: la reencarnación misma de la palabra.

IMPOSTOR, HÉROE, HIJO DE DIOS

Y después de todo, si sus discípulos no le reconocen, ¿no será porque el que ahora se les acerca es otro? ¿No sería por eso lo más sensato deducir que., cuando Jesús murió, un segundo hombre ocupó su lugar y decidió proseguir su tarea?

Alguien, por cierto, que no dijo *Yo soy el Cristo*, sino que retomó el acto de enunciación de Cristo, relanzando, reactualizando así su palabra. Alguien, pues, diferente de aquel primero que se obcecó hasta el final (tres veces fue interrogado por Pilatos, otras tres por el Sanedrín) en sostener su palabra; otro, cierto impostor que decidió que merecía la pena ocupar su lugar y proseguir su tarea, es decir, retomar su palabra, reencarnándola.

Mas en tal caso, si así hizo, debiéramos convenir que no le es apropiado en término de impostor, sino, más bien, el de héroe. Alguien, en todo caso, que no mentía, sino que decía la verdad: pues realmente cierta palabra reencarnaba en él: la palabra del otro que él repetía. —Tal es, después de todo, es el milagro de la reencarnación: que un cuerpo muera, desaparezca del todo y su palabra, sin embargo, pueda seguir viva, reencarnada en otro cuerpo capaz de pagar el precio de hacerla suya.

HÉROE: TAREA DE DOS

El relevo del acto de la enunciación manifiesta en ello su dimensión propiamente heroica. Pues la estructura de esa función simbólica que es la del héroe por antonomasia de nuestra mitología, es tarea de dos.

Y uno de ellos, al menos, es un héroe anónimo —su nombre no ha quedado escrito en ningún lugar— que debió decir no-yo⁵; alguien, en suma, que renunció a su propio yo para decir: yo, si puedo ser algo en lo simbólico, no puedo ser otro que la reencarnación de cierta palabra que me precede y me funda y que merece la pena que siga existiendo.

5. Como antes hiciera, en el comienzo mismo del texto evangélico, y en otro de sus puntos de ignición, San José: yo no he sido, no-yo, sino Dios.

NO-YO; DOS ARTICULADOS EN UNA TRAMA TERCARIA

Pero es evidente que también el otro, el primero, dijo no-yo: pues se proclamó hijo de Dios: encarnación pues de su palabra. Y si Dios es el Verbo, la palabra en acción, el núcleo mismo del relato, en nada mentía cuando se proclamaba hijo de Dios.

Dio todo lo que tenía —su vida—, convirtiendo su muerte en un acto supremo de enunciación: murió crucificado obcecándose en insistir en su palabra. Murió, pues, si se nos permite la expresión, *crucificado*: es decir: fijando la palabra, fijando un acto de enunciación que fue definitivo porque fue el último; depositando, cristalizando, así, un símbolo capaz de pervivir más allá de la muerte —tal y como se materializa en los cementerios—: la cruz: el símbolo de la pasión del sujeto ante lo real⁶.

Pues la cruz es un símbolo tenso, dramático, trágico. El de un sujeto afrontando su acto supremo de enunciación ante la muerte, hasta lograr que esa muerte adquiriera el estatuto simbólico del sacrificio. Y entonces merece la pena, porque obtiene sentido; porque produce, porque desencadena sentido.—Pues sólo es humano aquello que encuentra su lugar y su sentido en un relato, escapando así del aciago caos de lo real.

La función del héroe es pues una tarea de dos. Pero dos articulados en una trama terciaria: la que conforman esos dos que realizan el acto esencial del relevo simbólico y esa palabra simbólica, tercera —Dios—, que se relevan en el acto de enunciación.

DIOS

Y es que ese Dios único para todos los hombres, ese Dios monoteísta cuya aparición en la historia supuso la conquista de una alta cima de la espiritualidad humana (cfr. Freud), fue la condición lógica necesaria para que naciera en el mundo la idea, la decisión, la voluntad de que, a pesar de lo real, los hombres, todos los hombres, podrían, deberían ser iguales en dignidad —tal es el núcleo radical de la propuesta evangélica—.

6. Chesterton llamó la atención sobre el carácter extremadamente tensional, dramático, del símbolo de la cruz. Esas dos líneas atravesadas, conviene añadir, a la vez que rechazan toda figura armónica, gestáltica, delimitan con precisión, en su cruce, un punto de ignición.

ca—: igualmente hijos de Dios, igualmente portadores de su palabra. De manera que Dios existe materialmente como lo que es: esa palabra que es la palabra más pura, porque no nombra ningún objeto, porque no suscita ninguna imagen: porque sólo se nombra a sí misma en tanto palabra: en tanto puro acto de enunciación.

Pero, es necesario añadirlo de inmediato, sólo existe en la medida en que haya al menos dos hombres capaces de enunciarlo: de encadenar sus actos de enunciación en un relevo simbólico, y de pagar el precio que hace, de su enunciación, algo verdadero.

DIOS MÍO, DIOS MÍO, ¿POR QUÉ ME HAS ABANDONADO?

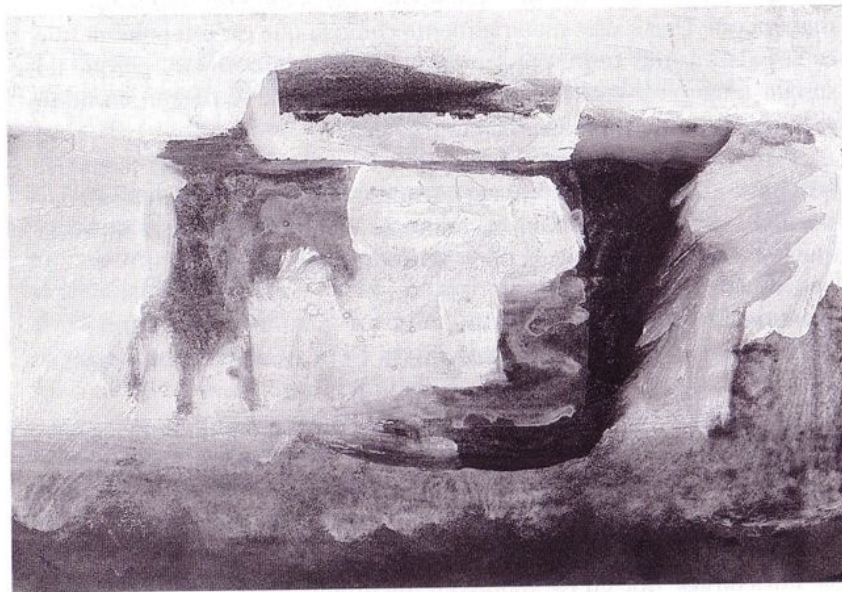
¿Acaso no es eso precisamente lo que significan esas que son las más desgarradas palabras del Nuevo Testamento: «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». Se trata, en cualquier caso, del momento definitivo en el que el Dios imaginario sale de cuadro en el texto evangélico.

Pues diríase que en ese momento fulgurante, heroico, ese sujeto llamado Cristo está solo y sabe que la existencia de Dios —es decir, la de la palabra— depende tan sólo de eso: de su voluntad, de su valor para sustentarla.

En suma: que Dios sólo existe si él lo sustenta. Y que si él no lo sustenta, entonces Dios no existe.

Pero como logra sustentarlo en el último momento, ante la muerte, entonces es posible que al día siguiente alguien retome, relance su enunciación.

¿No es después de todo eso lo que da su sentido a la ceremonia de la Procesión, ese rito de la Pasión en el que una serie de individuos aceptan el anonimato cubriendo su rostro —es decir, situándose del lado del no-yo— para cargar una cruz y, al hacerlo, reencarnar una palabra, un acto de enunciación que, de lo contrario, dejaría de existir?



La teoría del texto y el porqué de la guerra

LUIS MARTÍN ARIAS

INTRODUCCIÓN

¿Tiene algo que decir la teoría y lectura del Texto respecto a la guerra, ese fenómeno que, por su radicalidad destructiva, se sitúa en el límite mismo de la experiencia humana?¹ Creemos que sí, por eso proponemos un debate que tenga en cuenta, en primer lugar, que la guerra es una actividad peculiarmente nuestra, específica del «animal que habla», como se definía al ser humano en la Antigüedad Clásica. La guerra supone ser un choque generalizado, acelerado y de carácter catastrófico con lo real que, a diferencia de las epidemias, accidentes o desastres naturales, es desencadenado exclusivamente por el hombre: por contraste con lo real, digamos exterior, que podemos localizar en la naturaleza, en la materia que nos rodea; la guerra y otras formas de violencia masiva son el más claro exponente de lo real que nos habita, es decir de la pulsión que se desencadena en nosotros, en tanto que seres de lenguaje; un lenguaje que atraviesa un cuerpo hecho de materia.

Por eso, puesto que las sociedades están conformadas por seres de lenguaje, destinados a buscar y a producir significación, en el seno de todos los grupos sociales traumatizados por el «acting-out» o pasaje al acto que la guerra supone ser, no han dejado de realizarse enormes esfuerzos, a veces patéticos, para dotar de algún significado a ese

1. Este artículo toma como punto de partida la ponencia presentada el 19 de diciembre de 1998 en las *Jornadas sobre Teoría del Texto* organizadas por la Asociación «T&F» en la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid).

encuentro brutal con lo real que toda una comunidad ha experimentado. Así, durante un determinado periodo de la historia de Occidente se ha intentado, con denuedo, ceñir la violencia real y generalizada que se desencadena en la guerra mediante lo semiótico, con la pretensión de encontrar alguna significación para todo eso que de real hay ahí: las guerras se declaraban por escrito, lo mismo que las rendiciones se firmaban en un papel, mientras que los ejércitos, digamos «modernos», se han regido por códigos estrictos, al tiempo que toda una constelación hipertrofiada de signos envolvía el ámbito de lo militar, desde las jerarquías perfectamente establecidas y señalizadas, los saludos, la disciplina, el código de conducta militar, los uniformes, las banderas, los himnos, o la táctica y la estrategia como ciencia bélica². En definitiva, la guerra moderna lleva consigo un asombroso despliegue de mapas, de códigos, de discursos; discursos que pretenden apuntalar esas inevitables excusas, históricas, sociales, políticas y económicas que, a priori o a posteriori, tratan de explicar lo inexplicable; pretendiendo así hacer inteligible la emergencia de la pulsión de muerte, de la pulsión de destrucción. Por lo mismo, durante siglos se han buscado vías para codificar lo incodificable: delimitación de un espacio/tiempo en el que la contienda tenga lugar (el campo de batalla) o estipulación de unas reglas, desde las medievales normas de caballería hasta los preceptos de las Escuelas de Guerra y Academias de Oficiales de los siglos XVIII y XIX para regular el combate entre soldados según un supuesto «espíritu» militar, que consideraba a la guerra como «arte». Incluso más recientemente se ha tratado de «humanizar» la guerra mediante leyes y tratados, como el de La Haya de 1907 (para la regulación de los combates en tierra) o la famosa Convención de Ginebra sobre el trato a los prisioneros. Intentos, todos ellos, de poner puertas al campo, pues cuando el encuentro a muerte se produce no hay regla o código que valga.

Tenemos pues una cantidad enorme de puntos de ignición, una emergencia masiva de lo real, y a su alrededor toda una hipertrofiada maraña semiótica tratando de ceñirla, de acotarla. Por otro lado, cabe añadir que la agresividad que se desata en el conflicto bélico sólo es posible mantenerla, más allá del concreto «acting-out» o momento pulsional inicial, gracias a una movilización de lo imaginario que abre vías

2. Una reflexión aparte requiere la que podemos definir como deriva «posmoderna» de la guerra, con su manifiesto déficit de códigos, y en la que a veces es difícil saber incluso quiénes son los contendientes. Volveremos más adelante sobre este asunto.

permanentes de goce, más o menos estables, tanto en el espacio (implicando en el masivo flujo de odio, dirigido hacia el que es designado como «enemigo», a gran parte de los habitantes de un amplio territorio) como en el tiempo (manteniendo ese odio durante los años que dure el conflicto bélico). Lacan señaló cómo la relación dual, imaginaria, es la fuente de la agresividad humana; y la configuración dual de los conflictos bélicos no hace sino confirmarlo, pues esa dualidad, como combate entre dos enemigos que toman forma mediante «imágenes» bien delimitadas, es imprescindible de cara a lograr que se mantenga el enfrentamiento. Así, para que dicho combate a muerte funcione, con la persistencia e intensidad necesarias, hay que recurrir a la escenificación de un choque entre dos bandos; algo que ha ocurrido incluso en las recientes Guerras Mundiales, en las que, pese a la proliferación de contendientes, estos se acabaron configurando de un modo dual: las Potencias del Eje frente a los Aliados, por ejemplo. El enemigo es pues el otro imaginario, y tanto la percepción complaciente de nuestra propia imagen como el rechazo de la ajena cristalizan en este toma y daca de lo imaginario, donde no es casualidad que cada uno de los combatientes se atrinchere en su fidelidad a una «Madre» patria. Añadamos que el señuelo imaginario de la guerra consiste en prometer una realización ilimitada del deseo, a partir de la posibilidad, bien real por otra parte, de gozar sin freno del otro, de gozar a partir de la aniquilación del otro, en tanto que ha sido estigmatizado como enemigo.

En la guerra nos encontramos, en definitiva, con los tres registros: lo real, lo semiótico y lo imaginario. Ahora bien, ¿se trata de un texto? Para nosotros, texto «es el ámbito de la experiencia del lenguaje en la que el sujeto se conforma». Hablamos del sujeto de la experiencia, en tanto que «la experiencia es eso que no puede articularse como significación»³. La guerra, para quien la sobrevive, es experiencia en estado puro, enmarcada como hemos señalado por lo semiótico y lo imaginario, pero lo que cabe ahora preguntarse es qué relación guarda esa experiencia con la subjetividad, es decir con lo simbólico. He aquí el quid de la cuestión.

Los textos, en tanto que tramas o vías simbólicas, permiten la articulación de la pasión que nos habita; son máquinas de lenguaje que, sin

3. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: «El texto: tres registros y una dimensión», en *Trama y Fondo* n° 1. Madrid, 1996.

dejar de lado el registro de lo real, de la experiencia, hacen posible la subjetividad (textos clásicos o míticos) o bien posibilitan el despliegue de un espacio/tiempo dramático, en el que se abordan los problemas y las dificultades de la construcción de un sujeto, en tanto que Yo sujetado, merced al Nombre-del-Padre, a una genealogía familiar; genealogía que remite, en última instancia, a lo humano mismo, al sucederse de las generaciones: en el principio de la cadena simbólica está el Verbo, y ese Verbo se hizo carne en el Héroe Mítico, origen de cierta cadena simbólica esencial en nuestra cultura; del mismo modo que, si somos capaces de mantener la transmisión civilizatoria, se seguirá haciendo carne en cada sujeto concreto.

Sujeción simbólica del Yo, en relación al Nombre-del-Padre. Pero ¿qué ocurre con el lazo social, con aquello que establece la pertenencia a una comunidad? El sentido de pertenencia a una cultura, en tanto que específica de un grupo humano determinado, ¿se construye a partir de textos que también remiten a esa misma genealogía en la que se produce el anclaje simbólico o, por el contrario, se constituye a partir de discursos, más o menos degradados, que manifiestan ese anhelo de sujeción simbólica, pero recurriendo a atajos imaginarios? Este es, por ejemplo, el problema que subyace en los discursos nacionalistas, pero también en la llamada cultura popular o en el folklore como cultura propia de un pueblo, de una nación o de cualquier otro tipo de comunidad más o menos tribal.

SIMILITUD DE LA GUERRA CON LOS RITOS Y LA FIESTA

Es por eso que nos interesa ahora subrayar el tremendo parecido que se da, a simple vista, entre la guerra y lo que vamos a llamar sistemas rituales-festivos, característicos de la cultura folklórica tradicional, la cual comprende diversos tipos de manifestaciones, desde aquellas propias de la religiosidad popular, hasta el Carnaval. Por un lado, los desfiles militares, a modo de procesión, y todo ese rígido sistema de signos y códigos de conducta que configuran lo militar, recuerdan poderosamente, al menos formalmente, a los ritos. Por otra parte, la música, el colorido de las banderas y los uniformes, el hecho de que a casi todas las guerras los combatientes parten alegres y cantando, en medio de una sensación generalizada de exaltación, de estar viviendo una expe-

riencia intensa y gozosa, todo esto, decimos, remite al ambiente de las fiestas populares. Pero la similitud es recíproca, de tal modo que cabe recordar muchas fiestas típicas españolas en las que se producen combates paródicos, como la «Tomatina» de Bunyol, la «Noche de la Zurra» en Requena, las Batallas de agua o las numerosas fiestas de Moros y Cristianos⁴. Se ha señalado también la existencia de batallas rituales, y de competiciones de canciones o poemas entre bandos enfrentados, en múltiples culturas, no sólo europeas, sino también africanas⁵.

Es más, nos atreveríamos a decir que en todas las fiestas subyace la escenificación, más o menos obvia, de un enfrentamiento. Por ejemplo ese combate a muerte entre el hombre y lo otro, representado por el animal totémico, que es el toro, en las culturas mediterráneas. La violencia, en todo caso, es consustancial a los ritos festivos: violencia real, con sacrificio de animales (corderos, cerdos, pollos) o competiciones festivas que acarreen la lesión o muerte de algún animal (fiestas con gallos, gansos, cabras o burros, como el famoso «Peropalo») o bien violencia ritual y representada, ejercida contra alguna metáfora del otro, como esos actos de agresividad que configuran el núcleo de muchas fiestas, con apaleamiento o destrucción de muñecos o figuras, las cuales son agredidas con goce manifiesto por la turbamulta, mediante el llamado «esquema hostil» carnavalesco, en el que un chivo expiatorio —el pelele, el judas— es maltratado por la multitud.

Del mismo modo, si casi todos los antropólogos han caracterizado el Carnaval como la exaltación de la trasgresión y la instauración, durante un tiempo más o menos largo —a veces durante meses— de un «mundo al revés»⁶, la guerra no deja de ser también un mundo al revés del normal, pues si en éste está prohibido matar, violar, saquear o destruir, en la guerra todo esto no sólo llega a estar permitido sino que resulta incluso obligatorio⁵.

Señalemos, por último, cómo la proximidad entre las fiestas y la guerra se delata también por la facilidad con que, a veces, se pasa de una a otra, como demuestra el caso reciente de las algaradas y enfrentamientos durante la fiestas patronales en el País Vasco.

4. Antonio ARIÑO: «Fiesta y transgresión», en *Tres al cuarto* n.º 5. Barcelona, 1999, pp. 33-36.

5. Manuel DELGADO RUIZ: «La fiesta, la violencia, la guerra», en *Tres al cuarto* n.º 5. Barcelona, 1999, pp. 19-22. En el origen de nuestro artículo (y de la citada Ponencia que fue su embrión) está el interés suscitado por la lectura de este y otros trabajos del mismo autor.

6. Julio CARO BAROJA: *El carnaval (análisis histórico-cultural)*, Ed. Taurus. Madrid, 1984.

LA GUERRA CIVIL Y LA RELIGIÓN

Hablamos de guerra, pero habría que precisar de qué tipo, pues no son todas iguales. A este propósito, es fácil constatar que la forma más brutal de guerra ha sido, casi siempre, la llamada «guerra civil», como sabemos al menos desde la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides. Parece que esta forma de violencia real, por desarrollarse en el interior mismo de la sociedad, es la manifestación más aguda de cómo episodios generalizados de «acting-out», de pasajes al acto, pueden desarrollarse de manera masiva y casi automática allí donde el lazo social cesa, fracasando en su misión de regular las relaciones inter-individuales. El grado de ensañamiento con el otro, con el vecino, incluso con el que hasta hace poco era considerado como amigo, sorprende siempre, en todas las guerras civiles que en el mundo han sido: basta recordar la última acontecida en Europa, la de Yugoslavia, la cual demuestra una vez más cómo lo sagrado revierte en determinado momento en temática de la guerra civil, pues ésta viene a ser el reverso de la religión, entendida en su sentido más literal, en tanto que refuerzo del lazo social. Religión es lo que sirve para re-ligar a los miembros de una comunidad, a unos con otros, con «escrúpulo» o «delicadeza», pues esa es la etimología latina de la palabra.

Tenemos aquí una importante característica de la guerra civil: ésta aparece siempre en la Modernidad unida a la cuestión de lo sagrado/religioso, frente a las causas o excusas más elaboradas, más codificadas, de orden político, económico, etc., que han justificado las guerras entre Estados-naciones, caracterizados como contendientes bien diferenciados en cuanto a imágenes y signos patrióticos transitoriamente incompatibles entre sí. Si la guerra civil puede considerarse como el reverso de la religión, es en el mismo sentido que el odio lo es del amor: la guerra civil adopta una temática formalmente similar, y se desarrolla según procedimientos muy próximos, a los propios rituales religiosos. Tomemos un ejemplo actual: cada año, desde 1992, al llegar el Ramadán, se acentúan las matanzas en Argelia; matanzas que suelen realizarse por degüello, con una técnica esencialmente idéntica a la que se emplea para el sacrificio ritual del cordero. El episodio más sangriento hasta ahora ha sido el de 1997, con 1.500 muertos, pero todos los años se repiten las carnicerías. ¿Por qué elegir precisamente el Ramadán para perpetrarlas y por qué llevarlas a cabo de una forma tan sangrienta

como complicada?

Otro ejemplo, muy significativo para nosotros, en cuanto que ha condicionado nuestra vida política en toda la mitad del siglo XX, es el de la guerra civil española de 1936-1939. El rasgo de la misma que más sorprende, a poco que se piense en ello, es el carácter de «Cruzada» religiosa que le otorgaron los insurrectos, mientras que por el otro lado, y al margen de los continuos intentos de las organizaciones y partidos republicanos por impedirlo (incluyendo a los más violentos y radicales, como los comunistas o los anarquistas de la CNT y la FAI), sobresale de manera notoria el minucioso ensañamiento con los elementos y las personas relacionadas con el universo ritual católico. Durante unos pocos días del verano de 1936, se produjo en España el episodio más notable, en el Occidente moderno, de violencia antirritualista e iconoclasta; pero hay que estar atentos al hecho de que dicha violencia no se realizara de manera anárquica o azarosa, sino que fuera llevada a cabo de forma sistemática y precisa, utilizando, curiosamente, los mismos procedimientos empleados por el ritual que se quería eliminar.

Como ha señalado Delgado Ruiz, en una obra esencial sobre este tema⁷, el fervor antirreligioso en España fue en el fondo idéntico al fervor religioso, pues se presentaba con el mismo desquiciamiento, ardor y puntillosa minuciosidad. Diversos observadores han dejado constancia del aspecto ceremonial que, entre nosotros, tomaban con frecuencia los motines anticlericales, con sus quemas de templos, en las que el fuego purificador parecía remitir a los autos de fe, del mismo modo que los fusilamientos de curas adquirieron, los días iniciales de la guerra civil, por su carácter obligatorio y protocolario, las características de un sacrificio cuasi-ritual.

En cualquier caso, al leer el bien documentado libro de Delgado Ruiz no deja de sorprendernos la enorme minuciosidad con la que las masas anticlericales actuaron, así como lo macabro y aparentemente estrafalario de su repertorio agresivo, como demuestra el caso, entre otros muchos, del beato Edmond Angel: «los miembros del comité de Bescanó tuvieron la paciencia de, una vez muerto, machacar su cráneo a martillazos y durante dos días ir quemando sus restos y aventando las cenizas». Este derroche de tiempo y energías, en un momento de urgen-

7. Manuel DELGADO RUIZ: *La ira sagrada. Anticlericalismo, iconoclastia y antirritualismo en la España contemporánea*, Ed. Humanidades. Barcelona, 1992.

cia política y militar, desesperaba a las organizaciones y partidos del bando republicano, los cuales, desde su lógica, inscrita en una racionalidad moderna y positivista, consideraban sin ningún género de duda a estas extrañas actividades un desperdicio absurdo, innecesario y contraproducente. Sin embargo, las masas se dedicaron, pese a todo, incluidas amenazas de fusilamiento, a la destrucción de tesoros valiosísimos, con métodos como destrozarse a martillazos, pieza por pieza, toda una colección de mosaicos, o enterrar los restos de piezas religiosas no combustibles, después de machacarlos, varios metros bajo tierra en la plaza mayor del pueblo. Se percibe aquí la enorme carga simbólica atribuida, con odio, eso sí, a estos objetos, que por su peligro no podían quedar depositados como simples tesoros o piezas artísticas en «museos propiedad del pueblo», como pretendieron muchos intelectuales republicanos bienpensantes. Esos objetos eran en cualquier caso tomados en serio: intensamente amados anteriormente por muchos, en tanto que objetos pertenecientes a su universo simbólico, por circunstancias históricas se colocaron para otros, con la misma intensidad emocional, en el reverso de un odio total; por eso debían ser destruidos como si se trataba de amuletos mágicos, cargados con un poder terrorífico.

Pero no queremos dejar pasar la ocasión de precisar la distancia que pretendemos tomar, a partir de nuestras propias reflexiones, respecto de algunas hipótesis que se desprenden de la reiteradamente citada obra de M. Delgado, pues para este autor parece que no hay diferencia alguna entre esos objetos mágico-simbólicos y los hombres directamente relacionados con dicho sistema simbólico-religioso. Así, señala que «se actuó con los hombres de Iglesia de idéntica forma —y acaso por idénticos motivos— a como se actuaba cada año en los dominios festivos con ese animal, vegetal o personaje al que se le hacía representar la genitalidad varonil desinhibida. Además del empleo sistemático y abundante de la castración como castigo ritual, ahora se entiende que se les cortara las orejas [...] porque eso es lo que se hacía con los bóvidos como sucedáneos en las fiestas taurinas de su castración»⁷. Sin embargo, debemos situar aquí una línea de demarcación, esa frontera que separa la trasgresión festiva, como elemento que forma parte de un sistema simbólico-con cuyo componente mítico/ritual dialoga, al establecer con él una relación de oposición dialéctica—, con lo que supone ser la guerra: en la fiesta la violencia siempre es simbólica o metafórica, pues en tanto que sublimada se desplaza hacia objetos, animales o personajes

representados con muñecos u otras figuras; mientras que en la guerra, como reverso del ritual religioso o festivo, esa violencia se ejerce en lo real, sobre personas. No es una diferencia baladí, pues en ella encontramos un fundamento ético de nuestra cultura; al tiempo que dicha diferencia permite pensar la guerra como el reverso del rito.

En todo caso, y a modo de resumen, recordemos que la relación entre la violencia, por un lado, y lo sagrado o la religión, por otro, ha sido señalada por diversos autores, bien de forma marcadamente explícita, como René Girard⁸, o sugerida de múltiples maneras, como sería el caso de Roger Callois⁹ y George Bataille¹⁰. Lo que proponemos ahora es considerar a la violencia social generalizada, y más en concreto a la guerra civil, como el reverso de la experiencia religiosa y festiva, según un esquema que toma como modelo de referencia el binomio o par oposicional amor/odio, tan caro a la experiencia del sujeto.

UNA TEORÍA DEL SISTEMA RITO/FIESTA

Para intentar explicar tanto el notable parecido como la necesaria distinción que hay que establecer entre la guerra, por un lado, y los ritos y celebraciones festivas, por otro, es necesario en primer lugar sentar las bases de una teoría que dé cuenta de lo que llamaremos el sistema festivo-ritual. La explicación dominante sobre la fiesta, sobre todo entre pensadores o sociólogos de tipo positivista, es de carácter meramente funcional y se basa en un modelo que parte del concepto de fiesta como «descarga de tensiones» o «válvula de escape», de tal modo que la sociedad sería como una enorme máquina o caldera dotada de válvulas de seguridad (la trasgresión no subversiva e inocua que propicia la fiesta); válvulas que impedirían por tanto que estalle la «caldera» social⁵. O bien la fiesta ha sido explicada, más recientemente, a partir del modelo cibernético: las celebraciones tradicionales, al igual que los deportes modernos —creados en Inglaterra en el XVIII, tras una larga serie de desoladoras y continuas guerras civiles—, vendrían a ser dispositivos o servomecanismos de retroalimentación negativa basados en la violencia alegórica y no lesiva, utilizada como «tecnología de regula-

8. René GIRARD: *La violencia y lo sagrado*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1983.

9. Roger CALLOIS: *El hombre y lo sagrado*, Ed. FCE, México, 1983.

10. Georges BATAILLE: *Teoría de la religión*, Ed. Taurus, Madrid, 1975.

ción» para afrontar la entropía producida por los conflictos sociales⁵.

El problema es que todas estas explicaciones sociológicas y antropológicas, digamos «funcionalistas», dan por supuesto que lo social está ahí, ya construido, de manera previa, y lo festivo sería sólo una mejora introducida en ese sistema ya dado. Por otra parte, ninguna de estas teorías funcionalistas señala cuál puede ser el origen de esos conflictos o de esa presión social que inevitablemente, en todas las sociedades y culturas, amenaza con hacer estallar la caldera y que exige la aparición de la fiesta como mecanismo regulador. En este sentido, resulta mucho más interesante referirnos de nuevo a Callois⁹ y Bataille¹⁰, ya que el primero señala que la fiesta es un periodo, agudo y fugaz, de trasgresión y frenesí que actuaría como «mecanismo liberador», pero —y esta diferencia es esencial— estableciéndose una relación de encadenamiento o vaivén orden/trasgresión, de tal forma que ese orden social no estaría previamente dado, sino que formaría parte, con la fiesta, de esa estructura dialéctica en vaivén. Bataille, por su parte, también piensa la fiesta como una trasgresión limitada y organizada, de tal forma que el trabajo (periodo de acumulación) sería complementario y opuesto, a la vez, de la fiesta (periodo de derroche, de gasto, de trasgresión y exceso). Además, Bataille añade que si el trabajo es lo profano, la fiesta sería lo sagrado, en tanto que esta es siempre esencialmente religiosa, pues la trasgresión no es sino la puerta de la trascendencia.

Desarrollando estas propuestas de Callois y Bataille, hemos sugerido en otro trabajo¹¹ la existencia de un sistema fiesta/rito, ejemplificado en el sistema medieval Carnaval/Cuaresma que, entre otras cosas, sería el núcleo que dio origen a los textos artísticos modernos, desde la novela, con Rabelais y Cervantes, al teatro, tal y como propone Bajtin¹², pero que también sería el punto de partida que ha dado lugar a la pintura o la música modernas e, incluso, al cine, cuyo primer modo de representación fue esencialmente carnavalesco (Méliès). Proponemos considerar que la fiesta, en tanto que trasgresión liberadora (Carnaval) permite hacer renacer de sus cenizas a lo simbólico (Cuaresma). Esta dialéctica Carnaval/Cuaresma o fiesta trasgresora/rito que reinstaura la ley, sería lo que Bataille llama lo sagrado, que por otra parte es lo que permite

11. Luis MARTÍN ARIAS: «Cinematógrafo y carnaval», en *Tres al cuarto* n.º 5. Barcelona, 1999, pp. 23-27.

12. Mijail BAJTIN: *La cultura popular en la Edad media y el renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Ed. Barral. Barcelona, 1974.

soportar o sostener lo que él llama lo profano, el orden social, el trabajo, la normatividad.

Pero, y esto es lo que no explican de ningún modo los modelos sociológicos y antropológicos funcionales, el origen de todo está en que la civilización, y en un sentido más amplio la cultura, toda cultura, produce «malestar»¹³. Ese malestar es la forma que tiene de manifestarse cierta emergencia del deseo imaginario, un deseo que pugna por realizarse en lo real —como devoración o aniquilación del otro—, y cuyo poder destructivo proviene del hecho de que en su interior, en el núcleo mismo del malestar, subyace una energía terrible y devastadora, la pulsión (*Trieb*), que es lo real que habita al ser de lenguaje, al animal que habla. De este modo, la trasgresión festiva vendría a ser una posibilidad, establecida por el propio sistema cultural, de intentar sublimar la pulsión de muerte y destrucción.

Por lo que respecta al sujeto, Freud señala, por otra parte, que las vías de la sublimación (que es tanto como decir los esbozos, los inicios si se prefiere, de la posibilidad final de que lo simbólico se nos ofrezca como experiencia sublime de lo real) pasan siempre por los senderos de las llamadas «perversiones»: «los mismos caminos por los que las perturbaciones sexuales se extienden a las restantes funciones físicas tienen que servir [...] [para] la sublimación de la sexualidad»¹⁴. Pues bien, podemos interpretar la propuesta de Freud en el sentido de que el mito de la sexualidad genital, en tanto que mito, es el objetivo simbólico para el sujeto, pero para llegar a él es necesario cierto recorrido por la trasgresión, de tal modo que la sexualidad que podemos denominar «normal» o no patológica (pues persigue el mito de la genitalidad) debe atravesar en mayor o menor medida esos territorios donde habitan las perversiones, ya que la experiencia sexual tiene siempre, inevitablemente, algo de fetichista, de sádica, de masoquista, etc. Finalmente, en el núcleo de la trasgresión habría que situar de nuevo a la energía pulsional, de tal forma que la trasgresión perversa puede ser entendida como el punto de contacto entre lo real de la pulsión y la realidad en la que se inscribe la experiencia sexual, para que de este modo pueda formar parte de dicha realidad lo real pulsional, la violencia que se desata en todo acto sexual.

13. Sigmund FREUD: *El malestar en la cultura* (1929), en *Obras completas* (4ª ed.), Biblioteca Nueva, Madrid, 1981, pp. 3017-3067.

14. Sigmund FREUD: «La sexualidad infantil», en *Op. cit.*, p. 1215.

Este esquema «trasgresión perversa vs. mito genital», que pertenece a la experiencia subjetiva de lo real sexual, puede extrapolarse al plano de lo social, en el cual situaríamos el binomio «trasgresión festiva vs. rito» en relación a lo real de la violencia. Así, tomando de nuevo como paradigma el Carnaval medieval, tenemos que recordar cómo durante su transcurso se celebraban numerosas parodias de los ritos, ejemplo de los cuales podrían ser las misas burlescas, que iban hasta el extremo de llevarse a cabo en el interior de los templos religiosos, escenificando, muchas veces por parte del mismo sacerdote, otras mediante un actor que lo representaba, actuaciones obscenas, durante las cuales el celebrante se levantaba los hábitos con el fin de mostrar, por unos instantes, sus órganos sexuales al público, el cual, como cabe imaginar, manifestaba con estruendo su alborozo ante la visión de tamaña trasgresión del orden ritual, trasgresión festiva conocida por ello con el elocuente nombre de «Risus Paschalis»¹⁵, que en cierta forma recuerda a la llamada «risa ritual» de los pueblos primitivos, que convivía con los cultos serios¹².

Volviendo a la Europa anterior al siglo XVI, cabe recordar que también se hacían, durante la llamadas «Fiesta del asno» y «Fiesta de los bobos» («Festa Stultorum»), parodias de las procesiones religiosas. Dichos cortejos paródicos partían desde los templos, formando una comitiva en la que, a menudo, iba un burro vestido de obispo (perversión o inversión total de jerarquías que remite al repertorio del «mundo al revés»), y un actor disfrazado de sacerdote —o bien un auténtico cura— que, a modo de «bendiciones» paródicas, lanzaba excrementos de animales a los que contemplaban el paso de semejante procesión cómica: «Durante el oficio solemne celebrado por el obispo de la risa en la iglesia, se utilizaban excrementos en lugar de incienso. Después del oficio religioso, el prelado se instalaba sobre una de las carretas cargadas de excrementos; los curas recorrían las calles y las arrojaban sobre la gente que los acompañaba»¹². Se trataba por tanto de una fiesta escatológica en la cual podemos percibir, precisamente a través del doble sentido de la palabra «escatológico», la conexión rito religioso-trasgresión festiva, pues el término nombra al mismo tiempo tanto lo bajo corporal (las inmundicias, los excrementos) como lo elevado y espiritual (la vida más allá de la muerte); núcleo común que podemos encontrar

también en la palabra «sacro» que sirve tanto para nombrar lo sagrado como el hueso que está al final de la columna vertebral, donde anatómicamente se sitúa ese lugar inferior, escatológico, del cuerpo.

Este sistema dialéctico «trasgresión festiva carnavalesca/orden ritual de la Cuaresma» constituye todo él, en su conjunto, un universo simbólico, que sostuvo la realidad de Occidente durante siglos y que estuvo en el origen mismo de todo lo que hoy conocemos como experiencia estética moderna, desde la literatura hasta el cine. En este sentido, e intentando retomar, entre otras, las interesantes aportaciones de Bataille, vamos a proponer un esquema que tenga en cuenta cómo la realidad, si quiere poseer un mínimo de solidez, debe fundamentarse o fundarse en una dimensión simbólica, lo cual permite a su vez que dicha realidad haga posible el orden en el que se sustenta el lazo social (eso que Bataille llama el tiempo del trabajo, de la acumulación). Pero el esquema que proponemos debe dar cuenta también de cómo el orden social acaba generando, tarde o temprano, una serie de conflictos (el malestar en la cultura o en la civilización), ya que la realidad por sí sola, siendo como es una artificiosa tramoya semiótico-imaginaria, deviene en un tipo de contención del todo insuficiente frente a la enorme energía pulsional que habita en cada uno de los individuos que conforman la sociedad; de tal modo que la fiesta (el tiempo del derroche y del dispendio de Bataille), como trasgresión que es del orden establecido, permitiría sublimar la violencia pulsional liberada desde el malestar social, propiciando la reconstrucción periódica de lo simbólico, que es lo que de nuevo genera y sostiene, en lo real, al orden social (Esquema 1). Y así sucesivamente, en un universo donde la circularidad del tiempo alimenta la destrucción/regeneración cíclica de la realidad social, una realidad que se hace transitoriamente eficaz a partir de su anclaje en lo real de la violencia (sublimada o simbolizada).

ESQUEMA 1



15. Maria Caterina JACOBELLE: *Risus Paschalis*, Ed. Planeta. Barcelona, 1991.

Como puede comprobarse, en nuestro esquema la estructura circular en vaivén de Callois y Bataille se hace un poco más compleja, al introducir el concepto de malestar, como aquello que permite explicar la recurrente necesidad social de la trasgresión festiva; al tiempo que distinguimos en «lo sagrado» de Bataille el espacio-tiempo del rito (que es el de la actualización del mito y de la reconstrucción de lo simbólico) del espacio-tiempo de la fiesta, articulados entre sí mediante una relación dialéctica que ejemplificamos mediante el universo simbólico medieval configurado por el binomio Cuaresma/Carnaval.

Y la guerra, ¿dónde la situamos en nuestro esquema? Vayamos por partes. En primer lugar, conviene insistir en que es preciso separar claramente la oposición dialéctica «fiesta vs. rito», que constituye el fundamento mismo —o la base simbólica— de lo social, y que sería algo así como la cara de la «moneda» —entendida ésta como «símbolo»— de aquello que es su reverso absoluto, es decir de la guerra, en tanto que la violencia generalizada e indiscriminada es el anverso de lo simbólico. Para llevar a cabo este propósito tenemos que situar nuestra reflexión sobre el porqué de la guerra, intentando ver en dicho fenómeno la manifestación de un fracaso, el del lazo social, de tal modo que, si hasta aquí hemos tratado de refutar los modelos funcionales, como explicación de la fiesta, vamos ahora a intentar hacer lo propio respecto al conflicto bélico.

EL MODELO FUNCIONAL COMO EXPLICACIÓN DE LA GUERRA

Antes de nada: ¿es la violencia en general, y la guerra en particular, una forma de comunicación, en lugar de la ejemplificación de su fracaso, como tiende a pensarse habitualmente? Afirmar que sí es la provocadora hipótesis de un trabajo reciente, que ya hemos comentado en parte en las líneas que anteceden⁵: la guerra no es «la consecuencia de que los enfrentados hayan dimitido de su capacidad para comunicarse», sino que sería la consecuencia de que éstos hayan decidido «intensificar al máximo la eficacia de sus mensajes», es decir que los conflictos bélicos, y violentos en general, no son consecuencia del «fracaso del diálogo», sino de su «exacerbación», de tal modo que la violencia, que «no es nunca, cuanto menos para quien la ejerce, un problema, sino una

solución», es finalmente entendida como un recurso, que está ahí socialmente disponible, para la «comunicación».

Esta visión antropológica de la guerra toma sus conceptos, ciertamente para llevarlos al límite, de una teoría de la comunicación que podemos calificar como semiótica; caracterizando al conflicto bélico en términos de un «recurso cultural» vivido como inevitable, el cual permite dramatizar ideas sociales y emitir mensajes en «código», dado que «las agresiones lesivas [...] son también formas —acaso las más enérgicas que existen— de representación y de comunicación, textos portadores de contenidos semánticos», eso sí, dotados de una «gramática oculta», cuyo desciframiento es la tarea que esta visión antropológica se asignaría a sí misma.

Pero, ¿por qué deciden los que combaten «intensificar el diálogo» y la «eficacia de sus mensajes»? Aquí entra de nuevo el modelo funcional, tomado directamente de la concepción cibernética de la fiesta: la guerra sería «una más de las estrategias que emplea la cohesión social para vencer las tendencias centrípetas y disolventes que de continuo experimenta». Incluso se ha utilizado el símil organicista: la guerra sería como la fiebre, un mecanismo molesto y a veces dañino, que utiliza el cuerpo, en este caso la sociedad, cuando enferma, para volver a estar sano.

Entonces, la única diferencia entre la guerra y la fiesta sería de grado: «cuando se percibe la insuficiencia de esas estrategias de daño fulso o limitado para mantener la cohesión social, se pasa a ese nivel de energía socializadora que es el enfrentamiento violento». Delgado Ruiz propone que en realidad la función de la fiesta es mantener viva la llama, atenuada si se quiere, de la violencia, conservando vivo su recuerdo para que la sociedad pueda utilizarla cuando lo precise, pasando así al grado superior de «comunicación», que sería la guerra. Es más, la fiesta tendría la función de establecer una «pedagogía de los estilos de violencia culturalmente disponibles», configurando «auténticos modelos de y para la violencia», a modo de repertorio accesible para la guerra. De ahí, cabe deducir, que el conflicto bélico se parezca tanto a los ritos festivos (y viceversa).

El esquema propuesto se completa del siguiente modo: toda sociedad se constituye a partir de una Violencia Fundadora —es la que en las sociedades primitivas permitió separar, en un tiempo mítico, a los humanos de los demás seres, convirtiendo a éstos en demonios, bestias, monstruos o extranjeros—. Ese momento inicial es escenificado por los

ritos festivos, que además de rememorarlos, permiten, a partir de él, conservar un modelo de violencia a disposición de la sociedad, para que ésta pase a utilizarlo cuando considere necesario emplear dicho recurso, con el fin de re-fundar el mundo, operando un reajuste profundo. En este sentido, la propuesta de Delgado Ruiz es de nuevo provocadora: la guerra (incluida la llamada revolucionaria) no se emprende para cambiar el mundo, sino, muy al contrario, porque éste ha cambiado demasiado. Es decir, la guerra es un intento de propiciar el retorno al momento inicial, a la situación ideal de partida, es una vuelta atrás. La violencia de la guerra es, en tanto que «purificadora», una pretensión de volver a empezar, «un acto que pretende refundar un orden», restaurando el equilibrio perdido: «el acto de violencia se ejecuta para recomponer algo que se experimenta como desorden». En resumen, si la fiesta es una imitación, alegórica, de la violencia real fundadora, la guerra es la puesta en práctica genuina de eso que la fiesta sólo imita.

Ahora bien, el primer problema que encontramos en este modelo funcional de la guerra, modelo que podemos denominar semiótico-antropológico, es su excesivo optimismo, pues viene a decirnos que debemos interpretar al Sistema (lo social, es decir la cultura/civilización) como si se tratara de una máquina perfecta capaz de autorregularse en todo momento, dando cuenta incluso, con maquiavélica precisión intrínseca, hasta de la violencia desatada, propia de los conflictos bélicos de cualquier tipo. Así, el Sistema Semiótico de lo social, mediante el manejo de artefactos tales como los «códigos» (más o menos ocultos), la «comunicación» o la «representación», podría asumir, con una flexibilidad sin límites, cualquier clase de violencia entre humanos. En el fondo este modelo remite, si cambiamos «comunicación» por «política», a la fórmula clásica propuesta por Carl von Clausewitz en *De la guerra*, libro publicado en 1832: «La guerra no es sino la continuación de la política por otros medios», la cual puede ser válida para un tipo de enfrentamiento históricamente delimitado —el conflicto bélico entre grandes Estados-naciones en la fase de apogeo de la Modernidad—, pero no puede ni mucho menos generalizarse a cualquier clase de guerra.

En definitiva, la objeción principal que cabe plantear a este modelo es que parece pensar el universo que nos rodea como constituido sólo por la realidad. Un mundo así considerado, exclusivamente como una estructura semiótica, es siempre inteligible, y está necesariamente abocado a la significación; ignorando de este modo a lo real, es decir a ese

ámbito de lo incategorizable, del azar, del caos; ese ámbito de lo que es siempre imprevisible, de lo singular y asignificante, de aquello que escapa al orden del signo. Como ha señalado J. G. Requena, «lo real es precisamente la resistencia del mundo a ser entendido», pues «el mundo no está hecho para nosotros»¹⁶. Es más, lo que resulta obvio, aunque no quiera verlo así el modelo funcionalista que estamos comentando, es que la realidad semiótica (hecha de signos, de comunicación y de «representación») es algo tremendamente frágil y en absoluto se trata de una estructura eterna y autorregulada, que pueda así, sin más, garantizar su existencia para siempre, re-fundándose de manera indefinida. Muy al contrario, lo real no ha dejado nunca de cercar y acosar a la realidad social, a ese mundo artificial, hecho de códigos y de imágenes: un mundo amenazado constantemente, en su esencial falta de densidad, con la posibilidad de ser aniquilado por lo real, tanto exterior —transformaciones y mutaciones en un contexto natural cambiante y agresivo— como interior (la violencia pulsional, innata al ser humano). La guerra, ya lo hemos señalado, es la emergencia de lo real pulsional en el interior mismo de lo social, y en este sentido es mucho suponer que el Sistema, en tanto que estructura semiótico-comunicacional, va a ser capaz, en todo momento o situación, en virtud de no se sabe qué poder absoluto y total, de regular eso de lo real que estalla en su interior.

Para confirmarlo, ahí está la posibilidad de una autoaniquilación total de la especie humana, que se ha hecho completamente verosímil merced al desarrollo científico-técnico a lo largo del siglo XX, y que manifiesta bien a las claras esa capacidad de la guerra para llegar a ser instrumento de lo real. En cualquier caso, la aparición de máquinas para la aniquilación industrial o en cadena, al menos desde la I Guerra Mundial, con sus terribles gases venenosos (producto del desarrollo de la industria químico-farmacéutica) y el uso de aviones, tanques y otras armas similares, abrió una nueva posibilidad de guerra total, que se completó con la obtención de la bomba atómica, unos años después. Desde entonces, la amenaza de una guerra desarrollada con armamento nuclear, químico o bacteriológico, que llevaría a la desaparición definitiva de esta curiosa especie que es el «animal que habla», delata de forma bien explícita que no todo en lo social está garantizado, asegura-

16. Jesús GONZÁLEZ REQUENA: «En el Principio fue el Verbo. Palabra versus Signo», en *Trama y Fondo* nº 5. Madrid, 1998.

do o autorregulado, y que sólo un esfuerzo explícito —heroico— de cada uno de nosotros puede sostener esta frágil realidad que es la vida humana.

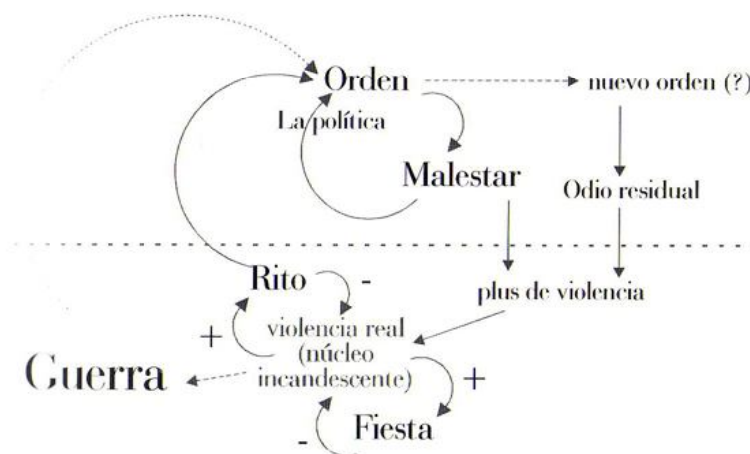
LA GUERRA COMO PROBLEMA

En definitiva, el modelo que acabamos de analizar considera que «la violencia dañosa», real, de la guerra, es «tan metafórica» como la violencia ritual (o simbólica) de la fiesta, olvidándose por tanto de lo real, y pretendiendo decir que todo es, en nuestro universo, abarcable a partir de lo semiótico. Por el contrario, lo que proponemos es considerar a la guerra como un fracaso, más o menos generalizado, del fundamento simbólico (alegórico, metafórico) de lo social, durante el cual la realidad se resquebraja, con la amenaza de que, incluso, dicha realidad llegue a desaparecer por completo. El problema, finalmente, es que lo semiótico y lo imaginario ciernen a lo real, pero nunca pueden dar cuenta de ello por completo; siempre queda un resquicio, un agujero negro.

En este sentido proponemos un segundo esquema, con el cual pretendemos completar al anterior. En primer lugar, señalemos en nuestro modelo (Esquema 2) cómo el orden social podría dar cuenta de cierto grado de violencia, procedente del inevitable malestar generado por la cultura/civilización, merced a ese mecanismo que es la política, considerada aquí, ciertamente, como la guerra llevada a cabo por otros medios, tal y como dijo Lenin, dándole la vuelta al citado aforismo de Clausewitz; es decir que la política sería un mecanismo social de resolución de los conflictos y de la violencia que late en ellos. Pero ocurre que un cierto plus de violencia se muestra como inasimilable por este mecanismo de autorregulación —en el fondo porque, como ya hemos señalado, lo real nunca puede ser absorbido por completo por el Sistema semiótico-imaginario: lo real nunca puede ser subsumido totalmente por lo social—. Pues bien, este plus de violencia configura ese núcleo incandescente de lo real, en torno al cual se constituye, a semejanza del sistema de vaivén Orden/Malestar pero a un nivel mucho más profundo y esencial, el sistema Rito/Fiesta. Así, la violencia de ese núcleo incandescente alimenta a la fiesta, tanto como ésta contribuye a mantener el núcleo dentro de unos límites, para que la energía que de él dimana no sea aniquiladora; del mismo modo que esa violencia incandescente alimenta al rito y éste, a su vez, contribuye también a mante-

ner a ese núcleo, inevitablemente activo, dentro de ciertos márgenes, que lo hacen manejable. Por último, fiesta y rito se relacionan entre sí, del modo que ya señalamos en el Esquema 1, lo cual hace factible que este sistema Rito/Fiesta se constituya finalmente en el fundamento simbólico del sistema Orden/Malestar. Pero lo real sigue siendo, en el fondo, inmanejable y, de nuevo, en determinadas situaciones en las que se produce un déficit del sistema Rito/Fiesta, aparece la guerra como el reverso de lo simbólico, como la manifestación de su fracaso, de tal modo que el núcleo incandescente accede a lo social, arrasándolo, aniquilándolo en mayor o menor medida. Puede, lógicamente, refundarse un nuevo orden social a partir del anterior aniquilado, pero siempre a costa de un tremendo odio residual que alimenta la espiral de la violencia y que será la semilla del próximo conflicto.

ESQUEMA 2



Luego, ante todo, señalemos que no creemos que la guerra sea una solución, sino un problema. Nunca puede utilizarse esta desgracia, que al fin y al cabo nos señala los límites infranqueables a los que se ven constreñidas la acción y la voluntad humanas, como un instrumento, ni para avanzar hacia un grado mayor de perfección en lo social (tal y como proponen el marxismo y otras teorías revolucionarias modernas) o para retroceder a un pasado mítico y fundacional (como nos propone

ahora la teoría semiótico-antropológica que acabamos de comentar). Sugerimos, por el contrario, considerar que el uso de la violencia generalizada e indiscriminada contra las personas sólo puede cobrar la apariencia de ser una «solución» en un contexto social claramente psicopático, trasponiendo así a la teoría de lo social un término utilizado para denominar una alteración clínica individual que sin embargo, por sus peculiares características, se proyecta hacia los otros mediante unas manifestadas repercusiones en la sociedad. En efecto, el psicópata, por carecer de vías de acceso a lo real mediante lo simbólico, percibe las normas sociales como códigos semióticos tremendamente artificiosos, tan inanes y manipulables a su antojo que nunca pueden llegar a ser ni una guía ni una barrera para su goce; ya que de eso se trata, tanto en la guerra como en la psicopatía individual, de la emergencia masiva de un goce siniestro, una vez que se ha producido un desentendimiento absoluto de la Ley. Hace unos años, un periodista, Bill Buford, se hizo pasar por «hooligan», participando en actos de violencia como si se tratara de un miembro más de un grupo de estos criminales psicópatas. En su descripción posterior de semejante experiencia¹⁷, destaca el momento en que presencié el primer acto de agresión: «Eran seis y todos comenzaron a dar patadas al chico caído en el suelo [...]. Con este primer acto violento crucé una especie de umbral[...] traspasado el umbral nos encontrábamos en algún sitio donde ya no había limitaciones, donde ya no existía el sentido de que había cosas que no se podían hacer[...]. Era una emoción que limitaba con algo grande, una sensación trascendente, como mínimo de alegría, pero probablemente algo así como éxtasis. De allí emanaba una energía penetrante; imposible sustraerse a ella. Alguien a mi lado dijo que se sentía feliz, muy feliz, que no recordaba haber sido jamás tan feliz».

El psicópata goza del otro sin límite alguno: colocado en posición de «Amo de lo real», se autoexcluye de las obligaciones que conlleva la aceptación del lazo social, alucinando que su dominio sobre el otro es de una omnipotencia ciertamente delirante, pues al no ser Sujeto —al no estar sujetado a la Ley simbólica— su Yo cree encontrarse siempre a salvo, ya que la violencia que desencadena nunca aparece como reversible: debido a su forma particular de psicosis, percibe que la violencia brutal e indiscriminada no puede volverse contra su Yo todopoderoso.

17. Bill BUFORD: *Entre los bárbaros*, Ed. Anagrama. Barcelona, 1992.

Se trata, obviamente, de una posición situada fuera de todo principio de realidad, pues en cualquier momento, en un contexto de violencia de todos contra todos, ese individuo que, amparándose en la superioridad del grupo, ahora patea al otro indefenso, cuando sea encontrado solo por una pandilla de «hooligans» rivales, pasará con gran facilidad a ocupar el lugar de la víctima.

Esa posición psicopática, que desconoce la propia fragilidad de uno mismo en medio de una situación de violencia generalizada e indiscriminada, y que acarrea una especie de desaparición de las precauciones y límites que marca el propio sentido de autoprotección, puede extenderse más allá de las pequeñas pandillas a grupos sociales más amplios, siendo una especie de estadio de enajenación social psicopática que precede al inicio de las guerras. En la descripción que hizo Hannah Arendt de la situación antes de la II Guerra Mundial en *The Origins of Totalitarianism* (1951), se refleja perfectamente cómo se produjo entonces en amplias capas de la población una «pérdida radical de sentido común y discernimiento, así como un fracaso no menos radical del más elemental instinto de autoconservación».

Así, un grupo social que delira el uso de la violencia generalizada contra el otro (el enemigo, cualquiera que sean los atributos que le adornen, desde una camiseta de otro equipo de fútbol, a otra lengua u otra etnia) como una solución a su malestar y como una vía al goce, se coloca de espaldas al saber de lo real: desconoce que lo real es siempre inmanejable, que no es una herramienta semiótica más que podamos utilizar impunemente, y que tarde o temprano se volverá contra quien lo usa («quien a hierro mata a hierro muere»: es una gran verdad). Lo real sólo puede ser articulado, para que no sea aniquilador, desde lo simbólico; de tal modo que cuando es utilizado por un Yo delirante como medio para alcanzar poder sobre el otro genera un odio que revierte con pavorosa facilidad sobre ese mismo Yo: de este modo podemos interpretar la «dialéctica del Amo y el esclavo» de Hegel, adoptando totalmente su movimiento inicial (el Amo utiliza la violencia para someter al esclavo), pero introduciendo una salvedad en el segundo movimiento del razonamiento hegeliano, ya que finalmente, cuando el que manda es el esclavo, éste se ve condenado a ocupar, a su vez, la posición de Amo, en un infernal círculo sin fin que no conduce, ni mucho menos, a ningún final victorioso del hombre sobre la Historia, sino que más bien explicaría cómo el odio generado por el conflicto bélico

co llega a ser la semilla de la guerra siguiente, incluso a través de varias generaciones, y así indefinidamente.

En todo caso, y para dejar claro que la guerra, al menos en un contexto histórico moderno, no es nunca una solución, sino un problema, ahí está la experiencia histórica del comunismo y de otras prácticas revolucionarias que consideraron a la violencia generalizada como un instrumento de cambio y progreso social, con propuestas que iban desde «la violencia es la partera de la historia», hasta la retórica de Mao Zedong, llena de frases tautológicas del tipo «la guerra sólo puede ser abolida mediante la guerra» o «para librarse del fusil es necesario el fusil». Como ya hemos señalado en otro artículo¹⁸, quizá una de las explicaciones del fracaso histórico del marxismo, pese a la verdad y la justeza de muchos de sus análisis, esté en su propuesta de considerar a la guerra interior (a la guerra civil) como vehículo de resolución o superación de la lucha de clases, aprovechando las contradicciones que ésta genera. Frente a la violencia, real, que subyace en el lazo social, el marxismo propone más violencia para dar un salto cualitativo en la Historia, en lo social; pero ese plus de violencia, introducida en el sistema social por la incitación intelectual a la rebelión del esclavo —para que así se coloque en posición de Amo de lo real—, no es, al fin y al cabo, sino una muestra más del fracaso de todo proyecto humano como intento de introducir racionalidad en el mundo y, por tanto, no deja de ser una manifestación (contraproducente) del triunfo de lo real.

Tenemos por tanto, ahí, en la guerra, cuanto ésta llega, un problema, que desde luego hay que intentar siempre evitar, primero con la utilización de instrumentos políticos (en este sentido la democracia moderna puede considerarse como un gran avance histórico), pero sobre todo asegurándonos de que los mecanismos sociales se sustentan adecuadamente en lo simbólico, en un sistema Rito/Fiesta suficientemente sólido (algo que la deriva histórica de la Modernidad no garantiza, ni mucho menos), porque lo semiótico social, si no está anclado en lo simbólico, tiende a ahucrarse y a hacerse muy frágil y endeble.

Pero, ¿qué hacer cuando, pese a todo, la guerra «estalla»? Aquí es donde debemos resituar otra vez la cuestión, señalando la necesidad, como ya hemos sugerido, de establecer una distinción entre unos tipos de guerra y otros, entre la guerra civil y la guerra entre naciones; entre

la guerra moderna y su deriva posmoderna. Es necesario, por tanto, situar históricamente el problema, para ver cómo no siempre se ha respondido igual al desafío de la guerra.

GUERRA Y POSMODERNIDAD

Lo que sugerimos es analizar la guerra históricamente, entenderla como un proceso dinámico, cambiante y, por tanto, no como algo inmutable e inmodificable. Si esto es así, podremos establecer una cierta tipología, de la que aquí ofrecemos simplemente un esbozo. Comenzando por el principio, ha sido Clastres¹⁹ el que ha señalado, polemizando con Lévi-Strauss, cómo la estructura esencial en las sociedades primitivas no es el intercambio sino la guerra tribal permanente, mediante la cual cada tribu se autoafirma a sí misma como habitada por «los hombres», como portadora en exclusiva de «lo humano», frente al otro excluido, sobre el que es lícito gozar sin freno. Sin embargo es posible una síntesis de ambas teorías, la de Clastres y la de Lévi-Strauss, en el sentido de que la violencia exterior —la guerra tribal permanente—, situando lo real fuera del ámbito social propio, habría permitido un perfecto desarrollo del intercambio semiótico en el interior de cada tribu, propiciando a la vez lo simbólico mediante un universo mítico, ritual y festivo, siempre en equilibrio inestable con lo real exterior. En efecto, sorprende en las descripciones antropológicas de las culturas primitivas la ausencia de criminales, locos u otro tipo de marginados o excluidos sociales en estas sociedades tribales, en las cuales se daba también un reparto equitativo de las propiedades y del saber.

Pero el desarrollo histórico condujo a la necesaria extensión de lo humano más allá de los estrechos límites de la tribu—extensión que estaba también implícita en la propia estructura del Lenguaje, como lo universal que nos asemeja—, apareciendo el Estado, el cual se constituye, según Hobbes, contra la guerra, contra la lucha de todos contra todos: así, podemos interpretar su famoso «estado de naturaleza» como la lucha de cada tribu contra todas las demás. «Ese gran Leviatán que se llama República o Estado», como dijo Hobbes, es finalmente un proyecto de Imperio, de «imperare», de ordenar el mundo en su totalidad;

18. Luis MARTÍN ARIAS: «El manifiesto comunista», en *Trama y Fondo* n.º 3. Madrid, 1997.

19. Pierre CLASTRES: *Investigaciones en antropología política*, Ed. Gedisa. México, 1987.

un afán de universalidad que se habría de desarrollar en lo que hemos convenido en llamar Occidente, donde, desde la Antigüedad Clásica hasta la Edad Media, se llevarán a cabo diversos intentos de codificar, de contener semióticamente, lo real de la guerra.

Estos intentos de codificación semiótica podemos observarlos también en la guerra moderna entre naciones en los siglos XVIII y XIX, pero el problema es que el avance científico-técnico fue conduciendo, poco a poco, al despliegue de poderosas máquinas de matar. Recordemos a este respecto las impactantes escenas, en todos los sentidos, de *Salvar al soldado Ryan* (*Saving Private Ryan*, Steven Spielberg, 1998), donde las muertes acontecen ante nuestros ojos a millares, en décimas de segundo, en un instante, de manera mecánica, casi de forma automática; producidas desde máquinas manejadas por un enemigo situado en la lejanía; una lejanía que habrá de ser cada vez mayor, hasta llegar al extremo de la Guerra del Golfo (1991), en la que las masacres —sobre todo de la población civil— se llevaron a cabo desde muchos kilómetros de distancia, con misiles teledirigidos desde barcos o aviones.

Esto ha conducido, en definitiva, a lo que Ernst Jünger, precisamente a partir de su experiencia como combatiente en la I Guerra Mundial, llamó la «desaparición del soldado» en el siglo XX, el siglo del desarrollo imparable de la técnica. Aunque en el fondo sean una fantasía, inane frente a lo real de toda guerra, los códigos de conducta militar, tales como los que regían las actividades del soldado prusiano (a los que se refiere Jünger) no dejan de ser un intento, más o menos logrado, de regulación semiótico-moral de la guerra; pero, frente a estos viejos códigos desde hace décadas se está imponiendo un tipo específico, nuevo, «posmoderno», de guerra en el que el «combatiente» es el que corre menos peligro: según publicó la revista inglesa *Undercover* en julio de 1993, «en la guerra moderna es más probable morir cuando uno no lleva uniforme que cuando lo lleva», probabilidad que va en aumento, pues en la I Guerra Mundial la proporción de muertes de militares frente a civiles fue de 20 a 1; durante la II Guerra Mundial se igualó 1 a 1; en Vietnán pasó de un escalofriante 1 a 13 (es decir, por cada militar que murió, murieron 13 civiles); mientras que las primeras estimaciones que entonces se hacían del conflicto de Yugoslavia daban una proporción de 1 a 25. Estos datos han sido recientemente confirmados por un Informe de la ONU: «en los últimos diez años, los conflictos armados han matado a dos millones de niños» y, además, «las bajas civiles supe-

ran desde hace décadas a las bajas militares en las guerras [...]. Ahora las bajas civiles suponen el 90% en un conflicto armado, mientras que a principios de siglo eran el 5%»²⁰.

Esta sería una de las características de lo que vamos a llamar derivada posmoderna de la guerra; la desaparición del soldado, en tanto que heredero del guerrero tradicional, hombre joven que busca enfrentarse a un igual pues, si le vence, este triunfo refuerza su autoestima. En todos los ritos de paso, los hombres jóvenes, los futuros guerreros, deben enfrentarse con fuerzas equivalentes o superiores a las suyas. Ahora, en la guerra tecnocapitalista, se siguen criterios de máxima eficacia: primero fue posible eliminar a los soldados enemigos desde lejos y a traición, de forma masiva, como si fueran insectos (gases venenosos en la I Guerra Mundial); después, desde los primeros bombardeos aéreos de poblaciones civiles indefensas (en este sentido el de Guernica por la aviación alemana provocó una conmoción mundial hoy difícilmente repetible), hasta las bombas atómicas lanzadas en las ciudades japonesas, como también en las matanzas más de a pie, de infantería, lo que se busca insistentemente es eliminar a los indefensos (ancianos, niños) pues así se consigue un resultado óptimo al menor coste, con el mínimo riesgo.

Otra característica de la guerra posmoderna es, en consonancia con su déficit de codificación semiótica/moral, su transformación en espectáculo televisivo: lo ocurrido con la CNN y la Guerra del Golfo es bien significativo, hasta el punto de que ahora sería impensable un razonamiento como el de H. Marshall McLuhan en 1975: «la televisión rompió el confort de los cuartos de estar con la brutalidad de la guerra. Vietnán se perdió en los cuartos de estar de América, no en los campos de batalla». La guerra del Vietnán fue una especie de terapia de choque inicial, que dio paso a la actual fase de espectacularización televisiva de la guerra. Como ha señalado H.M. Enzensberger²¹, marcando la diferencia de lo que ocurrió en la II Guerra Mundial —«en los campos de exterminio no había cámaras de televisión»—, «hoy, por el contrario, los asesinos se muestran dispuestos a ser entrevistados, y los medios de comunicación se sienten satisfechos de poder asistir a la matanza». Así, se ha convertido a los telespectadores en mirones pasivos de crímenes

20. Diario *El País*, 10-IX-1998, p. 25.

21. Hans Magnus ENZENSBERGER: *Perspectivas de guerra civil*, Ed. Anagrama. Barcelona, 1994.

sin fin, pues «el cúmulo de información con la que se les bombardea impide cualquier proceso de elaboración sensata».

Por último, señalemos que precisamente el desarrollo técnico, con las bombas nucleares y otros medios de eliminación masiva o, mejor dicho, para la erradicación completa de la especie humana, ha introducido el llamado «equilibrio del terror», que ha hecho imposible por el momento, al menos en Occidente, las antiguas guerras entre Estados-naciones. Este bloqueo ha llevado —sin que pueda por otra parte descartarse la guerra nuclear u otro tipo de guerra mundial de consecuencias catastróficas— a que el tipo de guerra predominante hoy sea el de la guerra civil: esos «conflictos locales» respecto a los cuales hay que señalar su resistencia a los análisis tradicionales, pues hasta los bandos y sus motivaciones resultan oscuros incluso para los propios combatientes; un tipo de guerra que fue inaugurado por la del Líbano, centrada principalmente en Beirut al comienzo de los años 80. Esta clase de conflicto se da en Europa (guerras étnicas en el Este, conflictos terroristas-ultranacionalistas en el Oeste), pero sobre todo en el Tercer Mundo, teniendo en común todas estas guerras el ser resistentes a las explicaciones que suministran los conceptos más convencionales; incluso, por si alguien quiere todavía recurrir a las viejas teorías paranoicas de la sempiterna «sospecha» —convenientemente ridiculizadas por Popper hace años—, según las cuales todo se debe a maquiavélicos manejos del Sistema o de no se sabe bien qué grupos ocultos, hay que decir que según datos recientes el tráfico de armas representa en la actualidad el 0,006% del comercio mundial, del mismo modo que, si hoy desapareciera del mapa la mayor parte de África junto a otras zonas tercermundistas en guerra, el sistema económico globalizado, propio del capitalismo actual, ni se enteraría²¹.

Por otra parte, y dejando a un lado el Tercer Mundo, la guerra civil posmoderna en Occidente va adoptando la forma de «violencia difusa» o de «guerra civil molecular». Este último concepto se lo debemos al libro ya citado de Enzensberger²¹, que a partir de ahora vamos a comentar. La guerra civil difusa se percibe en fenómenos propios de las grandes ciudades, como el gamberrismo neonazi y el terrorismo nacionalista, en Europa, o como la guerra entre tribus urbanas y bandas étnicas en USA; pero sobre todo se desvela en el hecho de que frases como «cualquier vagón de metro puede convertirse en una Bosnia en miniatura» resulten terriblemente verosímiles. «El comienzo es incruen-

to, los indicios son inofensivos [...]. Poco a poco, en la calle se van acumulando las basuras. En el parque aumenta el número de jeringuillas y de botellas de cerveza destrozadas. Por doquier las paredes se van cubriendo de graffitis monótonos cuyo único mensaje es el autismo [...]. Los colegios aparecen con el mobiliario destrozado, los patios apestan a mierda y orina. Nos hallamos ante unas declaraciones de guerra; aunque pequeñas, mudas, el urbanita experimentado sabe interpretarlas». Después aparecen señales más claras: «Neumáticos pinchados, teléfonos inutilizados, coches incendiados. Estos actos espontáneos exteriorizan la rabia por todo cuanto todavía está entero, el odio contra todo aquello que aún funciona»²¹.

Nos encontramos así frente a una «violencia ciega y psicótica dirigida contra lo que está más a mano», definida por «el carácter autista de los criminales» y «su incapacidad para distinguir destrucción de auto-destrucción». Así, en los disturbios de Los Ángeles de 1992, la revuelta de la población negra no se dirigió contra las mansiones de los barrios ricos, sino que «los criminales incendiaron ante todo instalaciones de su propia community», entre las que se encontraban una valiosa librería, la más antigua de los EEUU, regentada por negros, o la oficina de un político local progresista, activo militante de los derechos civiles. Fracaso total de la política —incluso en sus formas socialdemócratas—, que se percibe en la siguiente descripción de lo que ocurre en los suburbios de París: «Han acabado destruyéndolo todo: los buzones, los portales, las escaleras de las casas. Han arrasado y expoliado la policlínica en la que están tratando gratuitamente a sus hermanos y hermanas menores. [...] Hacen añicos los consultorios de médicos y dentistas, y también destruyen sus propias escuelas».

Este componente autodestructivo, dirigido contra todo lo que recuerde a la protección que otorga el *Welfare State* o Estado del Bienestar, ha sido señalado también recientemente en el inquietante fenómeno de violencia generalizada que acontece en las ciudades francesas cada Navidad, sobre todo en Nochevieja, y principalmente en la muy significativa ciudad de Estrasburgo, mitad francesa, mitad alemana y sede del Parlamento Europeo. Ejemplificación del fracaso de la política —en su propuesta «europeísta-económicoista»—, pero también hay que preguntarse: ¿por qué en Navidad? Percibimos aquí la latencia del vacío de lo simbólico, y cómo la violencia generalizada se convierte rápidamente en el reverso del rito/fiesta, tal y como hemos propuesto.

Volviendo al ensayo de Enzensberger, este reverso de lo simbólico se percibe también en la perplejidad que muestra el autor ante lo que él llama «altruismo» de los zombies o mutantes violentos, en cuanto a su despreocupación por la capacidad autodestructiva de sus actos: arrasan el hospital o la clínica donde les podrían curar o incluso salvar la vida a ellos mismos o a sus familiares. Y lo compara con el altruismo del héroe o el mártir, que muere sin tener en cuenta su autoconservación, aunque señala, justamente, que «cabe preguntarse incluso si eso que llamamos cultura habría sido posible sin esta facultad para la entrega y el abandono de la propia vida» propia del acto heroico. Por el contrario, la autoinmolación del zombie o mutante posmoderno se realiza sin ideal ninguno puesto del lado del otro: por el contrario, posee una manifiesta intencionalidad aniquiladora del semejante. De nuevo estamos en el reverso, en el otro lado del símbolo.

«Hasta el momento nuestras guerras civiles no se han adueñado de las masas, siguen siendo moleculares.» ¿Es esta constatación lo suficientemente tranquilizadora como para que no sea necesario estar alerta? Pensamos que no, pues el salto hacia una generalización de la violencia puede darse con increíble rapidez, incluso con cierto automatismo. En este sentido, resulta descorazonador el cinismo desconcertado que reina en el libro que estamos comentando ante las antinomias de la ética, que si bien se muestran incapaces de ser resueltas con simples axiomas, suponen un desafío en el plano de lo simbólico.

Por eso, se hace necesario reivindicar de nuevo lo simbólico, haciéndolo posible, tanto a partir de su núcleo mítico (el sistema Rito/Fiesta) como de los textos artísticos modernos (sobre todo de los clásicos) que al fin y al cabo provienen de aquél. Lo simbólico comparece así como algo esencial que debe ser rescatado en una Modernidad que en gran parte se ha construido de espaldas a la subjetividad y cuya deriva posmoderna sólo deja caminos siniestros al goce. Centrándonos en el tema principal de este artículo, hay que señalar que todavía, al menos en un país como España, existen vías rituales/festivas para articular lo real de la violencia; vías cada vez más acosadas por las terribles doxas posmodernas, entre las que destaca el «animalismo»²², que ha llegado hasta

22. Este curioso, y dañino, ideograma dominante, propio de la actual fase de preponderancia del lado posmoderno de la modernidad, que proponemos denominar «animalismo», está ya reclamando con urgencia, junto con su variante, el «petichismo» (de «pet» = mascota), un detenido análisis crítico.

extremos ciertamente grotescos, como la reciente denuncia presentada por las asociaciones de defensa de los «derechos» de los animales contra el uso de hormigas! vivas en el «Antroido» o Carnaval tradicional gallego (véase *El País*, 19-2-98).

Tenemos que plantearnos qué formas, o qué grados de violencia son admisibles —por ejemplo la alegórica, la metafórica, la real llevada a cabo contra animales no contra humanos, etc.—, huyendo de maniqueísmos estériles como «violencia sí o no», pues la misma forma parte de lo real, y negarla es delirar —peligrosamente— que sólo hay realidad, de tal forma que lo forcluido amenaza con volver poseído por un poder letal acrecentado. Como dijo Freud, en un trabajo que hemos pretendido homenajear en el título de este artículo, «no se trata de eliminar del todo las tendencias agresivas humanas, se puede intentar desviarlas, al punto que no necesiten buscar su expresión en la guerra», aunque «por ahora sólo podemos decirnos: todo lo que impulse la evolución cultural obra contra la guerra»²³. Freud se queda corto, sugiriendo la «evolución cultural»; demos nosotros un paso hacia adelante, proponiendo lo simbólico, la vuelta al sujeto.

23. Sigmund FREUD: «El porqué de la guerra» (1932), en *Op. cit.*, pp. 3207-3215. Este artículo es la respuesta de Freud a una carta que le envió el 30 de julio de 1932 Albert Einstein, el cual, desde su militancia pacifista, le solicitaba su autorizada opinión, preguntándole lo siguiente: «¿Qué podría hacerse para evitar a los hombres el destino de la guerra?».

Escisión y fantasma

(Introducción a la pintura de David Salle)

MANUEL CANGA

Desarrollar la práctica del análisis textual en el marco de la teoría propuesta por González Requena requiere atender a una discriminación entre diversos planos o registros, que, tal y como han sido definidos en los diversos números publicados de *Trama y Fondo*, podrían ser esquematizados de la siguiente manera:

Primero, el orden *semiótico*, en tanto registro de lo articulado, la estructura de los significantes como *diferencias codificadas* y el *tejido de las significaciones*. Segundo, el orden *imaginario*, considerado como lo específico de la imagen —aunque ésta no se reduzca exclusivamente a él. Se trata del campo del reconocimiento analógico, de las figuras antropomórficas y la constelación de imagos especulares; de todo aquello que, sin desarrollar significación, puede devenir deseable por sí mismo—. Tercero, el registro de lo *real*, concebido como lo absolutamente Otro del signifiante y la imagen, lo que queda más allá del principio del placer.

Siendo el texto artístico un espacio esencial de interrogación, la *dimensión simbólica*, el lugar del sujeto, se sostendría en el anudamiento tensional de los tres registros. De modo que, con el texto, lo interrogado es el campo del sujeto. De ahí que la *Teoría del Texto* funcione como un sismógrafo capaz de medir y calibrar no sólo las incidencias de lo real en la economía del texto, sino también su repercusión en el plano subjetivo¹.

1. El modelo de análisis propuesto por Requena interroga *el modo en que se vincula nuestra subjetividad a los textos y el modo en que se convoca el goce del espectador*. De ahí que la *Academia del Texto* (espacio donde circula un saber) intente desarrollar una metodología que integre al sujeto en el centro mismo de su praxis (cfr. Seminario *Imagen Audiovisual, Teoría del Texto, Psicoanálisis II*, 1997-1998).

Como cualquier otra manifestación artística, la pintura puede ser analizada como un *texto* que integra tales registros. Y para seguir el hilo de lo argumentado por Requena al inicio del seminario impartido este año (*El Análisis Textual*, 1998-1999) añadiremos que la pintura puede ser concebida como una imagen elaborada sobre un determinado soporte que, con respecto a las imágenes perceptivas puras, siempre es secundaria. Se trataría, por tanto, de una imagen de *segundo grado*, *construida* y *representativa*, destinada a poner en juego la dialéctica de la presencia y la ausencia.

Formulando una hipótesis provisional añadiremos que, ya sea en relación de simultaneidad o no, la pintura podría ser pensada en tres direcciones vinculadas al concepto de *representación* y la dimensión temporal que presupone: 1º) Como elaboración de la experiencia visual en el cruce de la imagen, el significante y lo real; 2º) Como proceso de escritura destinado a retener la memoria de un acto de marcada densidad existencial —en donde cabría incluir el registro mismo de la metáfora simbólica, de la Palabra—; 3º) Como espacio sensible donde se inscribe el volumen de una ausencia.

1

Para aquellos que entren ahora en conocimiento de la obra de David Salle (Norman [Oklahoma], 1952) recordaremos que pertenece a la generación de artistas norteamericanos como Julian Schnabel, Eric Fischl o Ross Bleckner, que despegaron a principios de los años ochenta en los círculos de galeristas como Leo Castelli, Mary Boone o Larry Gagosian. Encabezando en el campo pictórico el movimiento de la *pos-modernidad* (cfr. Lyotard, Baudrillard), esta generación comparte espacio con lo que Achille Bonito Oliva denominó la *Transvanguardia* italiana (Francesco Clemente, Enzo Cucchi o Longobardi) y el resurgimiento del *Neoexpresionismo* en Alemania (Anselm Kiefer, Jörg Immendorff o Markus Lüpertz).

A modo de conjetura observaremos que, movilizado por exigencias radicalmente pasionales, la pintura de Salle constituye el eslabón que vincula ciertas estrategias formales del Pop Art (Rauschenberg, Johns o Rosenquist) con un particular tratamiento expresionista de la experiencia. De tal manera que, elaborando enunciados de una indudable com-

plejidad manierista, sus lienzos tienden a conjugar fórmulas tomadas de diversos campos expresivos² con temáticas y escenografías de fuerte impacto emocional. No obstante, las orientaciones apuntadas no se cierran con propuestas ortodoxas, sino que son trascendidas mediante una orquestación de relaciones mucho más amplias y singulares.

Como han constatado los críticos³, la heterogeneidad radical de sus textos es significativa del modo en que nuestra época se relaciona con el universo de las imágenes. Las incorporaciones que realiza de toda clase de elementos invitan a pensar su discurso como el resultado de una amalgama de fragmentos montados alrededor de un tema central omnipresente: la mujer como emblema de la sexualidad. Pero, contra el amable e higiénico ambiente de igualdad promovido por los discursos oficiales, las obras de Salle apuntan hacia la dificultad, e incluso la dureza, del hecho sexual en sí.

Por otro lado, el talante manierista de su pintura no sólo se apoya, como bien han afirmado los críticos, en una manifiesta inclinación hacia lo extravagante y lo forzado o en el juego constante de las antítesis y la suspensión de las expectativas; no sólo se apoya en el desarrollo de tramas babélicas y en el subrayado de lo que Claude-Gilbert Dubois denominaba el *principio de fidelidad subversiva*. En nuestra opinión, sería justificado hablar de manierismo a propósito de los textos de Salle porque en ellos convergen tres líneas esenciales de interrogación: a) Por formular un cuestionamiento, desde diversos frentes expresivos, del concepto de representación; b) Por trasladar, como indicó Gustav René Hocke, la sexualidad al centro de la escena; c) Por desplazar la inscripción de lo simbólico en favor de una intensificación de la imagen como *semblante*, es decir, como aquello que, en sentido lacaniano, tiene la finalidad de *velar la nada*.

2. Producida por Martin Scorsese, Salle dirigió su primera película (*Search and Destroy*) en 1994.

3. Sobre Salle: AFLALO, Agnès: «David Salle», *La Cause Freudienne, Revue de Psychanalyse*, Paris, 1994. BROOKS, Rosetta: «From the Night of Consumerism to the Dawn of Simulation», *Artforum*, New York, February, 1985. HEARTNEY, Eleanor: «David Salle: Impersonal Effects», *Art in America*, New York, June, 1988. LIEBMANN, Lisa: «Harlequinade for an Empty Room: on David Salle», *Artforum*, New York, February, 1987. MARZORATI, Gerald: «The Artful Dodger», *Artnews*, Summer 1984. OWENS, Craig: «Back to the Studio», *Art in America*, New York, January 1982. PHILLIPS, Lisa: «His Equivocal Touch in the Vicinity of History», ICA, Pennsylvania, October-November, 1986. POWER, Kevin: «David Salle: Interpretándolo a mi modo», Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988. RATCLIFF, Carter: «David Salle and the New York School», *Schilderijen / Paintings*, Rotterdam, Museum Boijmans-van Beuningen, 1983.

Tres orientaciones generales que implican toda una serie de temáticas secundarias de ellas dependientes, y cuyo esquema proponemos en este escrito. En función del abordaje crítico del problema de la representación, la pintura de Salle prepara, quizás como ninguna otra de su tiempo, el encuentro entre los cuestionamientos propios de la deconstrucción y la estructura de interrogación manierista. Como Panofsky indicó al estudiar las reflexiones de los tratadistas del Cinquecento (Lomazzo, Zuccari), la interrogación puesta de relieve en el manierismo no se refería tanto al qué o al cómo de la realización, sino al *carácter problemático de la posibilidad de la representación artística como tal*⁴.

Pensar y actuar sobre la representación como problema y/o artificio es una cuestión capital compartida por las propuestas del manierismo y la deconstrucción. Y no deja de ser curioso constatar la existencia de un común acuerdo entre autores como Gombrich, Hauser, el propio Panofsky, Hocke, Dubois o incluso Georges Bataille⁵, a la hora de afirmar que los manieristas fueron los primeros artistas modernos, y que las vanguardias históricas reeditan muchos de los problemas, tanto latentes como manifiestos, del periodo que siguió al Renacimiento. Por tanto, todo apunta hacia la idea de que, entrambos tiempos, podría darse una cierta analogía estructural que define relaciones y posiciones de enunciación.

Creemos, por otro lado —y esto no sólo incumbe a la propia obra de Salle sino también a muchos otros artistas ubicados en la misma órbita—, que el desencadenamiento imaginario causado por desplazamiento de las pautas de estructuración simbólica⁶ contribuye a poner en escena una dimensión fantasmática de la realidad sexual, tal y como se manifiesta, por ejemplo, en la ambivalente experiencia del fetichismo: escisión que garantiza un encuentro con lo real bajo la forma de *lo inasimilable*.

4. En el problema de la representación late una interrogación velada; una interrogación que se desarrolla en el plano simbólico: la posibilidad misma del engendramiento y la creación.

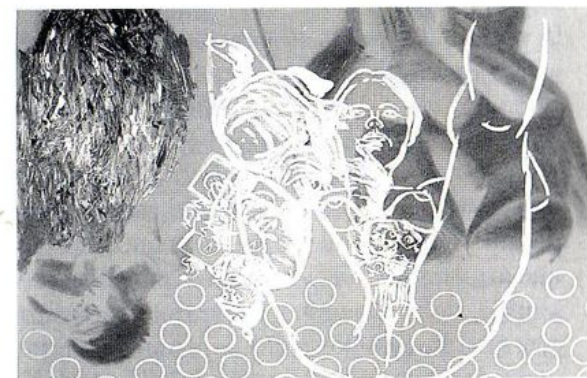
5. BATAILLE, Georges: *Las lágrimas de Eros*, Ed. Tusquets, Barcelona, 1981. DUBOIS, Claude-Gilbert: *El manierismo*, Ed. Península, Barcelona, 1980. GOMBRICH, Ernst: *Historia del arte*, Ed. Alianza, Madrid, 1990. HAUSER, Arnold: *Origen de la literatura y el arte modernos*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1974. HOCKE, Gustav René: *El mundo como laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1961. PANOFKY, Erwin: *Idea*, Ed. Cátedra, Madrid, 1977. SHEARMAN, John: *El manierismo*, Ed. Xarait, Bilbao, 1984.

(6) Conviene anotar que el concepto de lo simbólico aquí manejado no es lo simbólico lacaniano, que, finalmente, se reduce a la red del significante. Se trata de la dimensión del sujeto tal y como ha sido teorizada por Requena en diversos lugares.

2

Sin demorarnos en la descripción exhaustiva de todos los motivos, referencias y relaciones que aparecen en los cuadros seleccionados, en lo que sigue nos limitaremos a apuntar direcciones y designar posibles vías de análisis; a situar una serie de coordenadas que nos permitan dar cuenta del sentido propio de su escritura.

En *The Burning Bush* (E. 1) observamos cómo, sobre un intenso fondo rojo que contribuye a caldear la atmósfera de la escena, se enredan y se atraviesan toda una —serie de imágenes realizadas en diversos estilos: esbozos en grisalla, dibujos de comic o



E. 1. *The Burning Bush*, 1982, acrílico y óleo sobre lienzo, 234 x 300 cm.

agresivos brochazos expresionistas. Sobre el lienzo, tres figuras femeninas comparten espacio con dos soldados prusianos pintados en blanco que huyen llevándose grandes relojes. También observamos un sinfín de círculos azules que, a modo de burbujas, invaden la zona superior del cuadro y una gran mancha multicolor que ocupa la zona inferior derecha de la imagen.

Como se puede comprobar, la tormenta de signos e imágenes determinan la configuración y el estilo propio de sus pinturas, casi siempre organizadas a través de la yuxtaposición y la lógica del añadido. El carácter fragmentario de sus escenas corresponde a una enunciación de estructura metonímica, que procede mediante deslizamientos argumentales y grandes saltos visuales; ya sea desde la imaginería constructivista a las alusiones barrocas, o desde la referencia fotográfica al anecdotario de la vida cotidiana. Abusando del recurso a las enumeraciones eruditas, las interpolaciones y los suplementos, Salle expone ante la mirada del espectador un amplio mapa de localizaciones inconexas y heterogéneas.

De esta manera, sus telas van poblándose de elementos que confi-

guran una red de asociaciones no siempre bien encajadas, como si buscaran subrayar el efecto trastornador de la disonancia, tanto en el campo de lo imaginario como en el ámbito del significante. El efecto resultante de esta apabullante retórica, basada en la integración de múltiples acotaciones e intromisiones, es una tendencia a borrar el carácter unívoco de la lectura. Al descomponer la unidad escénica para imponer la parcialidad y la segmentación, Salle favorece los resortes de la multiplicidad y la desorientación. De modo que, para emplear una expresión de Dubois, sus obras podrían ser concebidas como un *mosaico de instantes*, cuyas diferentes teselas determinan relaciones causales inciertas.

El énfasis sexual de *The Burning Bush* prevalece frente a cualquier otra consideración temática. Por eso, incluso al intuir la presencia de posibles temas paralelos, la pregnancia sexual genera tal peso escópico que arrastra hacia sí los demás elementos que integran la obra. En este sentido, no es aleatorio señalar que los motivos más grandes de la imagen sean los dos desnudos femeninos superpuestos: el primero de ellos realizado en su volumen y el segundo en la obscenidad manifiesta de su gesto. Poniendo la cabeza del revés con un cierto aire carnavalesco, el agresivo desnudo incluye entre sus piernas la figura completa de uno de los soldados esbozados. Dejando atrás cualquier amago de pudor, y aún contando con la distancia representativa, el punto de vista que Salle nos invita a compartir es radicalmente pornográfico. Frente a la lectura que pudiéramos realizar en un segundo tiempo enlazando motivos, el artista parece subrayar la inmediatez del placer escópico como fin en sí mismo. Retomando la expresión utilizada por Pietro Aretino para describir un habilidoso dibujo de Vasari (cfr. Shearman, *El Manierismo*) realizado sobre el molde de la serpentina, podríamos aseverar que la obscena figura que nos mira entre sus piernas constituye un auténtico *imán para el ojo* que tiene la propiedad de magnetizar, de atraer hacia sí la mirada del espectador con un grado de intensidad capaz de eclipsar cualquier otro tipo de llamada y significación.

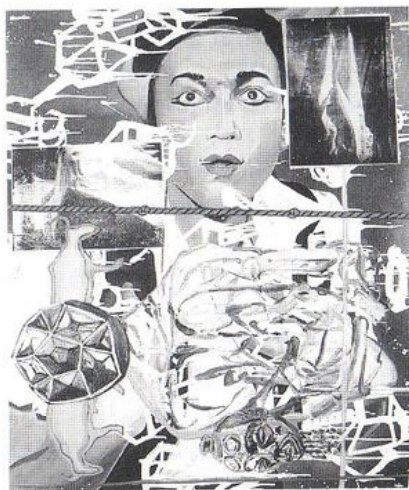
Como piezas de un rompecabezas dislocado, el artista nos ofrecería una triple metáfora de la zarza ardiente a la que se refiere el título: el intenso rojo que inunda la escena, el sexo de la mujer que nos interpela y la gran mancha expresionista abstracta (fue K. Power quien localizó esta última). Estableciendo una correspondencia entre el título y la imagen, Salle ha hecho coincidir el cuerpo simbólico de Yavhé (Ex. 3,

2) con el cuerpo encendido de la mujer. Trabajando, alusión en el marco de una relectura burlesca, el autor ha desplazado el sentido original de la imagen mística llevándola al terreno del sexo sexual. Ahí se localiza el *punto de ignición* que protagoniza masivamente el lienzo. Al sustituir las cumbres del Horeb por el monte abrasado de Venus, Salle superpone, reinterpreta y difiere. Prolonga, de esta manera, un habitual gesto de profanación surrealista, semejante al de M. F. en *La Virgen María azotando al Niño Jesús en presencia de Tres Reyes*, o al de S. Dalí en *La Profanación de la Hostia*. De modo que lo representable de la llameante zarza no designaría ya el poder de una obra ahora destronada, sino la mismísima cosa-en-sí del goce. Todo invita a suponer —y empleamos aquí la terminología freudiana— que el artista halló su goce desenmascarando determinadas *exigencias carnales* tras una frase que concentra profundas verdades espirituales.

Como esta, muchas de las obras salleanas se apoyan en el golpe de efecto ocasionado por las analogías chistosas. El chiste, anclado para la estética por el Dadaísmo, implica una infracción del orden entre el significante y el significado, es decir, del flujo de correspondencias ordinarias establecidas. Así, el apaleamiento metafórico de la autoridad sugerido por la inversión de las jerarquías y sus figuras haría posible cambiar la seriedad atribuida a la ley por una representación que la pervierte. Con el discreto placer que acompaña ese tipo de operaciones, Salle escenifica la contradictoria *filiación metairónica* (expresión de Paz en referencia a Duchamp) del artista con la tradición histórica. En nuestra opinión, la contundencia de sus figuras remata en su *versión* posmoderna, la historia secreta de las representaciones, es decir, el vaivén entre lo alto y lo bajo, lo singular y lo genérico, la historia de la relación entre la cara y el sexo.

En un espacio textual dominado por el desorden positivo, lo que aquí prevalece es la imagen de la figura femenina como cuerpo sexual. Siendo lo real aquello que pone fuego a la imagen, el cuerpo sexual podría representar una travesía en torno al agujero del goce. La pintura podría, de la eminente metáfora en la cual se apoya. De ahí, incluso, de la estructura de la perversión, todo aparece desplazado de su lugar y bañado por una tonalidad paródica.

De las figuras masculinas que huyen y los cuerpos anónimos que arden, pasamos a un cuadro como *Slang For You* (F. 2) que, aún habiendo sido realizado diez años más tarde, guarda una estrecha relación con *The Burning Bush*. Compartiendo idéntica lógica de escritura,



F. 2. *Slang For You*, 1992, acrílico y óleo sobre lienzo, 143 x 200 cm.

ambos textos ejemplifican de un modo certero la estrategia de la dispersión.

No cabe duda de que, para consolidar esas pletóricas imágenes, Salle ha acudido a las proyecciones de pantallas sobre imágenes ya esbozadas. La conjunción de los procedimientos, así como la inserción de serigrafías con motivos de sábanas replegadas, la sobrescritura y el *dripping*, contribuyen a que *Slang For You* llegue a un notable grado de exactitud formal que le permite encontrar los rasgos específicos de la escritura salleana. En la contemplación

de esta pintura advertimos cómo son abrochados el despliegue místico de los signos y las graffías con las cautivadoras formas imaginarias. En términos visuales diremos que la tridimensionalidad espacial de algunos motivos contrasta con la plana bidimensionalidad de otros elementos, como, por ejemplo, los dos toros rojos dispuestos en relación de simetría tras el engaste vacío. Además de evocar cierta temática adomasoquista, la cuerda azul que atraviesa verticalmente el cuadro corta la figura invertida del fondo en dos mitades. La división que así introduce podría generar significativas diferencias espaciales, pero, sobre todo, connota una sutil segmentación del cuerpo que encuentra eco en el pequeño busto africano de la zona izquierda. Desde obras como *Lost Barn Process* hasta *Farsa*, pasando por *Someone Who Was Gum* o *Rolando el Demoníaco*, la desmembración de la cabeza es un motivo muy reiterado en la pintura de Salle, por lo cual debería ser considerado como un elemento de especial relevancia.

Retomando las técnicas de Picabia y de Polke, pero también otras fotográficas (cfr. secuencia del ventilador en *Apocalypse Now*), el artista ha desarrollado con insistencia diversos tipos de transparencias. Salle usa las imágenes como capas superpuestas que dejan entrever los textos inferiores a través de las oquedades de las pantallas superiores. De esta manera, y conjugando los cambios de escala con la alternancia de planos, distancias y tonalidades cromáticas, las huellas de antiguos textos conviven con los nuevos para proponer enigmáticas lecturas. No obstante, la superposición ofrece, como casi todos los recursos salleanos, dos diferentes vías de lectura alternadas: o bien reclama la presencia necesaria de otros textos para expresar la conexión entre los discursos del arte, o bien insiste en realizar negaciones parciales a modo de borraduras o *tachaduras*, es decir, manteniendo el texto de referencia pero bajo la forma del cuestionamiento.

Desalojando toda idea de contención y economía, obras como *The Burning Bush* o *Slang For You* (también *B.A.M.F.V.*, *Hamlet's Mind* o *Ugolino Room*) parecen estar determinadas por el principio de *dispersión*, entendido aquí como estrategia de desplazamiento incesante de signos y encadenamiento fortuito de imágenes errantes. Como si se tratara de motivos iconográficos flotantes dispuestos a acoplarse en cualquier espacio de conexión, las figuras inundan toda la superficie del campo pictórico hilando una red de asociaciones imposibles de determinar en su totalidad. Y valga recordar, en este punto, lo que una autora como Lisa Phillips afirmaba a propósito de su estrategia posmoderna: se trata de obras que intentan evitar *ser violadas por la interpretación*. En consecuencia, y como si la escritura se hubiese convertido en una ratonera que impide no sólo descubrir direcciones de lectura, sino también una canalización para la mirada, observamos que la trama amorfa de los signos procede a tejer una trampa para el sentido.

Emparentadas con las mascaradas expresionistas de Emil Nolde o con algunos de los últimos cuadros de Picabia (*Femme à la sculpture grecque*, 1943), las pinturas de Salle parecen sostenerse en el eje de lo grotesco. Hacia ese universo apunta la fascinación por lo insólito, la exageración y lo inverosímil; en ese registro podrían entenderse los rebajamientos, las inversiones corporales y las caricaturas. No obstante, el contexto salleano de obras como *Cut Out The Beggar* o *Ashton*, no es el de la jovialidad populachera del carnaval. La tonalidad de sus mezclas y excesos resulta más sombría; de ahí que nos parezca más próximo, si

se admite la comparación, a la negatividad de Quevedo que al rampante brillo de Rabelais.

Como Freud, Bataille o Paz indicaron, el chiste y la blasfemia podrían funcionar como respuestas creadoras ante la inminencia del fin. En *Los Hijos del Lino* Octavio Paz consideraba que lo grotesco y la analogía irónica —conceptos clave para entender el arte moderno— eran otra forma de decir *muerte*; que daban respuesta al desgarramiento de una angustia existencial y que implicaban el surgimiento de una escisión. En la perspectiva de este autor, que bien podría aplicarse a Salle, lo grotesco sería aquello que pone en imágenes la alianza entre la carcajada y el horror.

Sin olvidar el componente de agresión que incluye, lo grotesco apuntaría a la erosión del universo yoico. Vinculado a esa comicidad hiriente que protagoniza el mundo de Gutiérrez Solana (copiado por Salle en algunas de sus mejores pinturas), lo grotesco nos aproxima al área de la tragicomedia y el esperpento. De ahí que, como la fealdad y la obscenidad ferial, pueda ser localizado, no sin una cierta distancia metafórica, como un ámbito donde se atisba algo del orden de lo real. Como en los chistes más mordaces, lo grotesco no sólo afectaría a la temática especular del doble y el desvelamiento, a la humillación y el juego de las falsas identidades; sus deformaciones maníacas harían visible el componente violento de la pulsión⁷ en tanto algo distinto de la buena forma tal y como es sostenida por la lógica del placer.

Propuesta como una vía para cercar el goce, los motivos que protagonizan su pintura (la mujer y la Historia del Arte) aparecen troceados de modo similar. Al margen de una estructura narrativa cohesionada, este tipo de textos harían espacio a una cierta idea de lo que Jacques Lacan denominaba *imagen del cuerpo fragmentado*, entendido como una colección de deseos y emociones absolutamente desorganizados. En este sentido, la fragmentación y lo grotesco harían visible una peculiar

7. El bombardeo visual podría traducir una presión no ligada del *Ello*. Lacan llegó a concebir la pulsión freudiana como un *montaje* parecido a un *collage surrealista* (*El Seminario 11*, p. 176), y más tarde insistió en traducirla como *deriva del goce* (*El Seminario 20*, p. 136). En el texto salleano no operan instancias o agentes de sujeción. Tampoco hay lugar, diríamos con Requena, para una escritura simbólica del deseo, considerado como *escansión* de la corriente pulsional. El empuje del *Ello* es lo que amenaza con desestabilizar el espacio textual anulando la identidad de la imagen y el tejido de los signos. No obstante, en sus pinturas no se trata de una absoluta desintegración espacial a la manera de Pollock o De Kooning, ya que también integra un minucioso trabajo sobre las distintas posibilidades expresivas y los órdenes de la representación.

escisión que marca un punto interior de desgarramiento semejante al desorden emocional provocado por una pérdida no digerible.

En sentido amplio, las sátiras y agudezas plásticas de Salle proponen una amplia serie de correspondencias que incluyen desde las puestas en suspenso narrativas hasta las paráfrasis relacionadas con el discurso del arte. No es extraño, por tanto, que, sin olvidar la *actitud complejista* con respecto a los modelos parentales y la puesta en práctica de la *imitación diferencial*, una de las metáforas más rotundas con las que Dubois definía la estética manierista fuese la del *bufón* que *imita el gesto de un rey*. Siendo lo opuesto a las reglas del decoro, la cortesía y el buen gusto, lo grotesco se vincula a lo ridículo, lo irregular y lo degradado. Y eso designa, con razón, el propio título del cuadro comentado: *jerigonza, vulgarismo, Jerga para ti*.

Constatamos, por otra parte, que la gran mayoría de estas pinturas se desarrollan en un plano de superficie. Carecen de referencia a los valores de la profundidad espacial y todos los elementos se amontonan en desorden sobre dicho plano. En relación a esto, pensamos que *Slang for You* desarrolla uno de los usos que Salle propone del concepto de escritura mediante un febril tratamiento expresionista: hacerla funcionar como velo. Como velo en el sentido lacaniano, es decir, en tanto pantalla de cobertura que da presencia imaginaria a lo que no hay. Sería gracias al *velo* que, en la articulación fetichista que sostiene el texto salleano, *lo que se encuentra más allá como falta tiende a realizarse como imagen*; como imagen destinada a envolver el vacío.

A pesar de haber desalojado el halo fascinador propio del velo, los trazos desordenados que tachan el cuerpo tienden tanto a encubrir como a hacer visible lo que está detrás. Fuera de toda economía de seducción, el artista enfatiza el lado irrisorio del mecanismo. Recordemos, por otro lado, que en la comedia (cuya versión histriónica es culminada por las pinturas de Salle) es la aparición del falo lo que se juega. Así lo vemos surgir, con diferente grado de literalidad y color, en *Cómo utilizar las palabras como poderosos afrodisiacos*, *Melancolía*, *Yellow Bred* o *La Reina Falsa*. En este sentido, la pintura falocéntrica de Salle puede ser considerada como un juego burlesco de pantallas atravesadas en torno a la imagen fetichista del cuerpo.

En relación a esto, cabe destacar que, después de teorizar la cuestión del escamoteo del falo a propósito de un lienzo de Japoco Zucchi (*Eros y Psyque*, 1589), Lacan pensaba que todos los manierismos eran

un intento de recoger el *objeto perdido*. Por eso, si quisiéramos establecer correspondencias entre el discurso teórico y el texto artístico, observaríamos que en las pinturas de Salle se trataría del falo imaginario(-fi) y, sobre todo, del objeto *a* –variante perversa del falo–. No habría lugar, en cambio, para la conjunción fálica teorizada por Requena a propósito de los textos simbólicos: (PHp), donde *P* remite a la fuerza de la Palabra, *H* a la herida que implica el paso por la castración simbólica y *p* al poderío viril.

Y no olvidemos que, desde otro punto de vista, fue un teórico de la deconstrucción como Barthes quien invitó a *jugar con el signo como con un velo pintado*. Mas sería oportuno decir que lo velado por la pantalla de la escritura no sería ya una presencia erótica, sino más bien la densidad perdida del acto simbólico de la creación. En este sentido, Salle juega con la articulación de dobles y triples pantallas, llevando su grafía imaginaria al límite del colapso. Sostén de la estructura de la perversión, la pantalla se introduce, entonces, como emblema específico del manierismo. Como si se tratara de jugar al juego del semblante para así –como confesaba Lawrence Olivier en un dramático instante del último film de Mankiewicz– mejor disimular o desplazar la presencia intolerable del vacío y el horror.

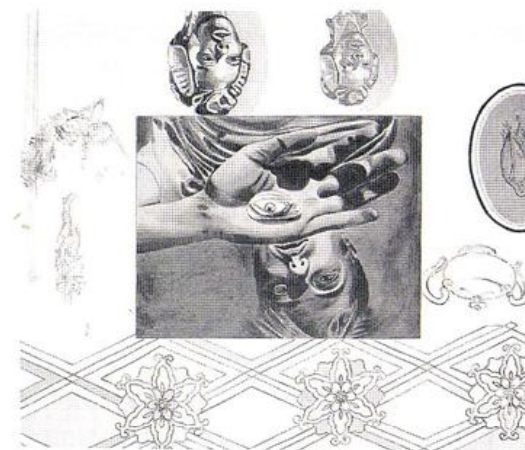
La referencia intertextual nos llevaría a obras como las de Hitchcock, Welles o el citado Mankiewicz. Pero también podría llevarnos a la narrativa de Borges, cuya lógica textual está próxima a las obras salleanas. Así por ejemplo, en *El Tintorero Enmascarado Hákim de Merv* un profeta herético del Islam aseguraba que la vida terrestre era una *incompetente parodia* y que tanto los *espejos* como la *paternidad* eran abominables porque la multiplicaban y afirmaban en su inanidad. Como la imagen que el fetichista erige a modo de protección, el esplendor del enojado velo con el que el hereje se protegía no hacía sino ocultar un rostro deforme carcomido por la lepra. Era el brillo de la imagen lo que disimulaba el contacto directo con la corrupción. O recordemos, también, el fragmento 41 de su evangelio apócrifo (*Elogio de la Sombra*), donde el gesto desesperado de la simulación intenta responder al (pre)sentimiento de la disolución: *Nada se edifica sobre la piedra, todo sobre la arena, pero nuestro deber es edificar como si fuera piedra la arena*.

Las escenografías pictóricas más intensas de Salle se sostienen en el filo del mismo vértigo. Al poner en imágenes, mediante diversos recur-

sos, la idea de que todo se encuentra en perpetua movilidad y que no hay firme en el cual sujetarse, la fragmentación extrema del texto salleano establece un gran paralelismo con algunos de los rasgos esenciales de la deconstrucción. Como sabemos, los pensadores de ese campo teórico aclamaban las articulaciones textuales no clausuradas ya que consideraban que la *frase*, como forma donde culmina el lenguaje, es *jerárquica* e implica *sujeciones* y *subordinaciones*. De manera que las ideologías impuestas por los discursos del amo siempre tomarían la forma de *enunciados acabados*.

En esa querella, autores como Barthes animaban a mostrar el trasero al *Padre Político*, a realizar gestos de desplazamiento para burlar y abrir fisuras en la coraza teológica del texto: abolir la finalidad y reclamar la deriva por oposición

a la idea cerrada del todo. Hay deriva, sostenía en *El placer del texto*, cada vez que el lenguaje social, el sociolecto, me abandona; y cabe decir, cada vez que me abandona, como el desodorante, revelando el mal olor que acompaña al goce. Y hacia ese lugar apuntan, precisamente, las pinturas del barroquismo (que no barroco) excremencial realizadas por Salle a partir de *Conjunciones y Disyunciones*, de Octavio Paz; nos referimos a obras como *The Face in the Column*, *Muscular Paper* o *His Brain*, que podrían ser consideradas como escatológicas variaciones de la antigua *Venus Calipigia*, la de hermosas nalgas.



F. 3. *The Sun-Dial*, 1988, acrílico y óleo sobre lienzo, 198 x 244 cm

Uno de los puntos conceptuales donde se anudan el manierismo y la deconstrucción es el referido a la noción del «centro». De tal manera que muchos textos de Salle se sitúan de lleno en el plano de la contra-

dicción y la pugna permanente entre dos posibilidades de configuración: el mantenimiento de los esquemas compositivos centrados y su sistemática dislocación. De ahí que la noción de centro no se encuentre del todo abolida, sino arriesgadamente comprometida.

En *The Sun-Dial* (F. 3) la inercia de lo equilibrado lucha contra la voluntad de dispersión. Sobre un desvaído fondo neutro amarillo, el cuadro nos ofrece numerosos elementos dispares organizados alrededor de un cuadro central insertado: un figurín de Giacometti, un busto africano repetido en distinto tamaño y color, el boceto de una sopera, el diseño de una greca ornamental, un garabato, etc. Realizado en contrastada grisalla, el cuadro interior reproduce con soltura la imagen, en acentuado contrapicado, de la bailarina y coreógrafa Karole Armitage. Como emblemas de la representación, la mano, la mujer y la mirada ocupan el centro de la pintura, de manera que, como en *Professor Canfield Hatfield*, *The Highest Point in France* o *Adam Forepaugh*, el resto de elementos giran en torno al oscuro sol femenino que centra la imagen.

Observamos que el modo en que está realizada la filigrana ornamental superior en *The Sun-Dial* contribuye a provocar una dilatación espacial que suprime los límites textuales. Designando una salida del campo pictórico, establece un espacio más amplio y abierto, exterior al borde. Se trata de otro recurso utilizado para reforzar la sensación de inestabilidad e inquietud. La pintura se sale, literalmente, del marco asignado, como si con ese gesto el artista procediera a trastocar, en sentido barthesiano, el concepto de representación. (Anotemos que Barthes aseguraba que *representar* era sinónimo de *eternizar*, y que la representación era como la *figuración inflada*, es decir, aquello que tiene lugar cuando *nada salta fuera del marco*, del *cuadro* o de la *pantalla*). Desplegando numerosas desproporciones formales, espaciales y temáticas, y subrayando además el carácter relativo de tamaños y puntos de vista, *The Sun-Dial* es una pintura orquestada sobre la tensión trazada entre los esquemas centrales y su desplazamiento; una pintura que conjuga en un mismo espacio textual la reivindicación del centro y la periferia.

En nuestra opinión, *El Reloj de Sol* es una relectura posmoderna del *Autorretrato ante el espejo convexo* (1523) de Francesco Mazzola, más conocido como el *Parmigianino*. En ambos se construye un punto de vista aberrante determinado por un intenso y consciente forzamiento expresivo destinado a impresionar. Pero la versatilidad y el desparpajo

de un artista como Salle contribuye a enriquecer el volumen imaginario de su texto mediante una diestra yuxtaposición de técnicas y recursos antagónicos, como, por ejemplo, el académico modelado en claroscuro y la pureza emocional de los campos de color plano. Por eso es habitual encontrar en sus telas la combinación del resplandor cromático propio de Salviati, Rosso Fiorentino o Beccafumi con las tonalidades y el dramatismo tenebrista de Caravaggio u otros pintores españoles. Estrategia expresiva que, como en los melodramas sirkianos que apasionaban a Salle, describe una inquietante relación entre los pulidos brillos exteriores y la oscuridad de un sórdido trasfondo.

El manierismo se apoya en un constante fraccionamiento espacial y en el ahuecamiento de zonas significativas del campo pictórico. Ahí localizaba Hauser, en su comentario del *Incendio en el Borgo* de Rafael, un singular efecto de *dispersión*. Este autor constató que los personajes protagonistas se desplazaban de los ejes centrales de la perspectiva dejando un *centro vacío*. Como él, Hocke afirmó que desplazar y vaciar los espacios centrales recargando las superficies marginales eran operaciones típicas de la manera; con ellas se procedía a eclipsar lo sustantivo y poner de relieve lo anecdótico o lo irrelevante.

Según Hauser, el espacio manierista no sólo se define por la constante duplicidad sino también por la discontinuidad y la persistencia del *principio de adición*. Integrando una escena dentro de la escena (recurso que incorpora un juego de escalas formales y miradas segmentadas), la estructura global de *The Sun-Dial* se configura en torno a lo que llamaríamos un *doble centro*. Colocado en el punto central de la x formada en el cruce de las diagonales imaginarias, el ojo picabiano se constituye en centro geométrico y dinámico al mismo tiempo. Es el ojo que incluye una reverberación del ojo del mirón en el plano pictórico. De donde el espectador, inscrito en el centro de la pantalla especular, aparece convocado como mirada, realizando a su vez la experiencia de verse mirado en la mano de una mujer.

Desalojado el centro de su valor simbólico el campo escópico preside la escena. Así, desviándose con sutileza de las instancias de sujeción, el hilo de la mirada tensaría el eje imaginario que une el plano del sujeto con la superficie de la representación. Como en *Saltimbanques*, *Pewter Light* o *Colony* (F. 4) toda la escenografía estaría volcada en la captura de la mirada ansiosa del espectador, para, tras el enganche inicial, reconducirla sobre los motivos desparramados sobre la tela como por

entre los recovecos de un laberinto.

La desestructuración que caracteriza la configuración visual de las pinturas de Salle nace del método del bricolage y la yuxtaposición. En su obra prevalece la *montura* sobre la articulación. De modo que, aún



F. +. *Colony*, 1986, acrílico y óleo sobre lienzo, 239 x 245 cm

cuidando con esmero la representabilidad, sus cuestionamientos compositivos tienden a suspender la integración escenográfica de motivos y relaciones, subrayando lo que llamaríamos una estrategia de de-composición textual. Constatamos así que sus obras —y acudimos aquí a la distinción propuesta por Requena— se encontrarían en ese espacio intermedio que oscila entre la construcción y la deconstrucción de la representación, entre el modelo textual *clásico* y el modelo textual *posclásico*. El uso de la pantalla, la conciencia de la representación o la omnipresencia de una mirada perversa son rasgos que definen lo propio del texto

manierista. A través de ellos, y sosteniendo lo que Requena calificaba como un *punto de vista atrofiado*, el sujeto se ubicaría en relación al mundo desde su yo-enunciador, es decir, desde un punto de vista esencialmente desgarrado.

Según Hauser, con el manierismo cayó la visión sintética y nació una *concepción relativista* que disolvía la *imagen antropocéntrica del mundo*. Citando a Montaigne, Hauser afirmó que, para el pensamiento de la época, la esencia del hombre era la *transición*, que todo manifestaba ser *inestable, móvil y en modificación constante*. Con Bruno o Copérnico cambió la concepción ptolemaica del cosmos y se quebraron los límites cerrados del universo en favor de una nueva valorización espacial. Las repercusiones que estas ideas tuvieron en los artistas comenzaron a manifestarse en las obras de los primeros manieristas. Con el decisivo giro que desplazaba a la tierra del centro tuvo lugar el tránsito del círculo a la elipse. De ahí el progresivo reforzamiento de los

laterales frente a la unidad escénica construida sobre la antigua centralidad. De ahí que las organizaciones concéntricas y simétricas de Bellini, Perugino o Rafael se transformaran en representaciones excéntricas y asimétricas en la generación de Tintoretto.

Pero las obras manieristas de Salle retienen el eco de una concepción mucho más dramática del universo, que ha cambiado la idea de centro por la de agujero negro. Tal y como se deduce de los estudios realizados por las ciencias físicas contemporáneas, el universo —o lo que de él nos llega— se sostiene en la implacable lógica de la incertidumbre y la probabilidad. Que no hay sombra alguna de causalidad determinando los fenómenos, sino pura casualidad. En lo real las cosas se mantienen en estado de perpetua movilidad y todo punto de referencia es relativo. De manera que, como recordaba Requena (cfr. *El Análisis Textual*), en lo real no hay lugar alguno para el centro. La desestructuración que caracteriza los textos de Salle —ya anticipada por lienzos dadaístas como *Roma* (1925) de Hannah Höch— nombran la pérdida, la fuga del sentido y la orientación. En consecuencia, podrían funcionar como metáforas de lo real en las que no hay mundo, sino fragmento.

Creiendo encontrar en él la forma acabada del sistema ilusorio de la metafísica, la deconstrucción desechó la idea de centro por considerar que implicaba referir las cosas a un punto de *presencia* invariable. Tratando de prohibir la sustitución, la permutación y la transformación de elementos y contenidos, la imposición del centro tendría como finalidad refugiarse en los esquemas estables de lo inmodificable y la repetición. En ese lugar se refugiaría todo lo que está del lado de la esencia, del ser y del sujeto; de Dios y del sentido. Por eso, Derrida señalaba que la historia de la metafísica es la historia de la creación de cualquier tipo de *sustituto* (ya sea un discurso, una sustancia o un significado trascendental) destinado a suplir la falta de la presencia como tal. Ahí localizaba la expresión de un deseo tendente a dominar la angustia de la existencia, la *aventura seminal*. De modo que lo que llamaba *gozosa errancia del graphein* introduciría el espolón destinado a rasgar los sistemas de la clausura y el *fantasma del centro*.

En otro contexto, y retomando las formulaciones de Freud (*Lecciones introductorias al psicoanálisis*, n.º XVIII) a propósito de la mortificación que para la Humanidad introducía su descubrimiento, Lacan insistió en la idea de que el descentramiento que acompañaba al psicoanálisis implicaba una *subversión en la estructura misma del saber*; de

un saber que *no pasa cómodamente*. De ahí que refutara con sorna los modelos de pensamiento desprendidos de esquemas centrados alrededor de falsas evidencias y certidumbres yoicas. En *El Seminario 20*, por ejemplo, el concepto de lo *clásico* aparece considerado como algo que procede del *reino aristotélico de la clase*, es decir, de la consideración del *género* y de la *especie*, *del individuo considerado como especificado*. Reducción de la que procedería toda una estética e incluso la ética ordenada en función de dicha taxonomía. Ahí creía localizar Lacan una forma de pensamiento tradicional que ejercía el dominio de la palabra con la pretensión de tener la sartén por el mango. Y por eso acabará substituyendo la cuestión del ser por la del *para-ser* o ser de al lado: conjunción de metonimia y semblante.

Además del acusado descentramiento textual, es obvio que Salle maneja y domina los estilos artísticos con la destreza de un tahúr manejando su baraja. Como advertían Hauser y Dubois, la manera puede ser resumida como un *juego de manos*, es decir, como el juego del *prestidigitador* capaz de sorprender con hábiles recursos a su espectador. La obra de Salle mantiene una abierta inclinación por lo disparatado y grandilocuente; pero también revela, *independientemente de su grandeza y profundidad, algo así como un truco*, en el que no faltan ni el alarde virtuoso ni la mueca obscena.

En esa línea, no debemos olvidar que, influido quizás por determinadas consideraciones freudianas acerca de la historia (pudorosa deformación de orígenes innobles, falsificación interesada para *encubrir la mezquindad de sus principios*), Lacan concebía la Historia como el núcleo de la representación, es decir, como *el más grande de los fantasmas* (*El Sinthôma*, 16-III-1976): una *puesta en escena* sobre la que se recombinaaban diversos fragmentos. De ahí que afirmara que el mundo se encuentra montado sobre una escena y que tanto la Historia como el Arte eran cosa de *mangas*, o sea, un puro *juego de manos* (*El Seminario 20*) legitimado por el prestidigitador que lo elabora.

Sin atentar contra la indudable autenticidad de su experiencia y sin menoscabo de sus contrastadas cualidades estéticas, la pintura de David Salle no muestra reparo alguno en evidenciar los artificios y la tramoya de la representación. Disociar y teatralizar son dos de las constantes que mejor definen su obra. Los recursos sobre los que su gramática pictórica se apoya aparecen desmembrados y autonomizados sobre la superficie: el claroscuro, el dibujo, la desarticulación compositiva, la

intertextualidad, la veladura, el color, etc. De tal manera que, sin perder en ningún momento la fuerza escópica, su pintura ofrece la apariencia de un apilamiento de estratos imaginarios montados sobre las ruinas del sentido.

5

A través de un complejo andamiaje compositivo, *Melody Bubbles* (F. 5) nos ofrece una serie de imágenes igualmente fraccionadas, encajadas unas con otras en las oquedades abiertas en el bastidor. Estructurado como un políptico, el lienzo muestra di-versos motivos de una fuerza avasalladora que chocan frontalmente con el aire melodramático evocado por el título: bagatela, ilusión, *burbujas de melodía*.

En la zona izquierda tenemos a un hombre vestido de bailarín que, como si se desentendiera de lo que ocurre, parece estar concentrado en algún pensamiento vinculado a los rudimentarios aparatos musicales que tiene entre manos. Fuera de toda lógica, un pájaro azul parece deambular a su aire en la zona inferior del cuadro. El inserto central sobre el que se unen las dos mitades mayores del bastidor, y en el que se reproduce la imagen de una joven sobre un chirriante fondo verde, aparece invertido, vuelto del revés. Tal inversión —que a su vez incluye una cita a Baselitz— estaría destinada a violentar las coordenadas espaciales de la composición, desafiando, con el mismo gesto, la percepción y la lectura del espectador³.

Dispuestas sobre la vertical de su cuerpo, son las imágenes parciales



F. 5. *Melody Bubbles*, 1988, acrílico y óleo sobre lienzo, 198 x 244 cm.

3. Aunque su desarrollo fuera colmado por la vanguardia, el presentimiento de la inversión espacial es un tema manierista. Su origen se encuentra en las formulaciones de Giordano Bruno: *en ningún punto podemos contar con un suelo firme bajo los pies y es posible incluso que estemos cabeza abajo cuando creemos estar de pie* (Hauser, op. cit., p. 122).

las que dan peso y color a la omnipotente sombra femenina. La cabeza de la modelo, y con ella su expresión facial, ha sido borrada y sustituida por una tétrica efígie tomada de Giacometti. En medio del negro sostén el artista ha colocado un ojo enrojecido (de *refulgencia siniestra*, habría dicho Trías) que interpela directamente al espectador. Se trata



F. 6. Francis Picabia, *L'oeil cacodylate*, 1921, óleo y papel sobre lienzo, 146 x 114 cm

de un motivo que, como en *The Sun-Dial* o *Colony*, resurge periódicamente en los lienzos de Salle: una variación de *L'oeil cacodylate* (F. 6) de Picabia.

Dispersados alrededor de la imagen central del ojo, en el cuadro del artista parisino encontramos numerosos significantes errando por la amplia superficie textual. Realizada a la manera de un cadáver exquisito destinado a inspirar, quizás, algunas obras de Buñuel o Hitchcock, la mirada y las dedicatorias volantes (*J'aime Francis*, *Isadora aime Picabia de tout son ame*, *Je prête sur moi-meme*, etc.) convierten a esta obra de vanguardia en el prototipo del encuentro

yoico entre la letra y lo imaginario. Recordemos, además, que un ojo abierto siempre es un ojo despierto; a no ser que se trate de un ojo muerto. Integrando esas referencias en nuevas configuraciones, parece indudable que, fuera ya de toda economía de placer —cuyo acabado modelo pictórico sería Rosenquist—, en las representaciones de Salle se convoca un intenso goce; un goce designado con redundancia al mostrar las fuentes parciales de excitación. Para decirlo con Requena, en este tipo de escenificaciones nos acercaríamos al modo en que trabaja la pulsión en el campo de la mirada, al modo en que se introduce un desgarrro en el plano de la visión. El ojo picabiano (*injerto errático*, en términos derridianos) no funcionaría aquí como objeto de deseo, sino como

objeto pulsional. Plasmada sobre el brazo izquierdo de la mujer, observamos una mancha blanca que gotea a la manera de un calculado *dripping*. Como en *Epauettes for Walt Kuhn* o *Pressed-In Sturges*, en ella podría verse una expresiva analogía sexual: la marca seminal del goce⁹.

Recortada sobre el espacio negro que se extiende a la altura de los genitales femeninos, la cabeza de un muerto con la boca abierta da imagen al rostro hiriente del sexo. El artista ha tapado los genitales con las sombras del claroscuro y en su lugar ha insertado una imagen, tomada de Théodore Géricault¹⁰, no menos bestial que la presencia literal del sexo. Salle ha abierto una hendidura en el cuerpo y la ha colmado con un *resto* que no hace imagen especular: se trata de una imagen que designa la presencia directa del horror. Núcleo de visión devastador, lo real del sexo aparece, entonces, localizado como un *operador textual de primera magnitud*, como aquello que anuncia la inminente proximidad de la muerte. Sin recurrir ya a veladura alguna, en esta imagen se trataría, para utilizar una expresión de Requena, de la cita inapelable con lo real a partir de la aprehensión de la geografía corporal radicalmente distinta del otro. La opresiva representación que nos ofrece Salle, punto final de la vuelta perversa, vendría protagonizada por una amenazante presencia fantasmática que da soporte a la extrema alteridad¹¹.

Melody Bubbles se encuentra cerca de un lienzo como *To The Bar* (1989), en donde, justo en el punto central de la obra, encontramos la imagen seccionada de una mujer que sostiene una calavera entre sus piernas. Es posible que ambas imágenes de Salle sean variaciones de la *Era Prima Pandora*, de Jean Cousin, que, a su vez, podría ser una versión de la amable *Vénus dormida* (1510) de Giorgione. Al mostrar una pletórica figura femenina apoyada en una calavera, el cuadro de Cousin nombraría la fascinante asociación de los opuestos característica de lo manierista. Dichas pinturas interpretarían, a su manera, la identidad esencial entre el sexo y la muerte, tal y como fue descrita por Bataille.

⁹ Por el modo en que lo ha desarrollado, el *dripping* y otras técnicas semejantes de escritura adquieren el sentido de un derrame sexual. Algo de esa alusión fantasmática vinculada a la caída del padre se localiza, también, en la dispersión derridiana. Y no olvidemos que, en la página 13 de un texto sobre Sade, Barthes calificaba el acto de fornicar como una diseminación; en ella creía encontrar lo que ponderaba el lenguaje sadiano y lo convertía en una metonimia centrada.

¹⁰ Extracto del óleo *Cabezas de ajusticiados* (1818), estudio preparatorio para su obra maestra *La Balsa de la Medusa*.

¹¹ Quizás no sea más que pura divagación, pero creemos que las turbias relaciones dibujadas en los textos de Salle retienen y ahondan el drama de una fractura existencial ya apuntada en el mismo mismo del manierismo; un desgarrro no menos inquietante que el halo fúnebre de la sonaja leonardesca.

Sin embargo, la sombría tonalidad que preside las obras salleanas no invita a pensar en una exaltación (no menos mortífera) del deseo, sino, bien al contrario, en una escenificación de rígidas pasiones fetichistas. Insignia de una pérdida capital, la cabeza cortada hace espacio a un encuentro con lo real bajo la forma de una siniestra castración¹². De ahí que, situando a la mujer más allá del principio del placer, pensemos que las propuestas de Salle concuerden con algunos enunciados lacanianos; por ejemplo, el referido a lo real como el agujero de la *no relación* sexual, en tanto aquello que, sin dejar de rodearse, *no cesa de no escribirse*.

La aparición espectral de *Melody Bubbles* podría tener la intensidad, en su valor real, de algunas imágenes alucinatorias (cfr. el dedo cortado del *Hombre de los Lobos*). Constatamos así que la deriva de las primeras obras se ha detenido en una inquietante imagen¹³. Al lado de las diseminaciones dadaístas, el acusado tenebrismo de estos lienzos ofrece el vivo testimonio de lo que calificaríamos como una progresiva invasión del fantasma. De hecho, las figuras de cuadros como *Fooling With Your Hair*, *Géricault's Arm* o *Jar of Spirits* parecen marionetas vaciadas de toda afección¹⁴, efigies destinadas a encerrar una presencia imposible de retener, que no inspiran deseo, sino temor. En el fondo, las obras de Salle nombran la presencia de la muerte; de la muerte revelada tras los grotescos semblantes de la representación.

Si el fantasma nombra, en sentido vulgar, la imagen de un objeto impreso en la memoria o el retorno de lo muerto avivado por las imaginaciones calenturientas, desde el psicoanálisis puede ser considerado como una representación o escenificación imaginaria que da respuesta a la presión pulsional. Surgiendo como un intento de resolver conflictos relacionados con la temática del acto sexual, la imagen del fantasma sería la expresión del anudamiento entre el movimiento pulsional y su

12. Cifra de un goce perdido, la cabeza cercenada podría funcionar como eso que Lacan llamaba objeto *a*. Y no está de más recordar que en *El Objeto del Psicoanálisis* (1-VI-1966) este autor definía la *Historia del Ojo* de Bataille (con la que algunas obras de Salle guardan cierta relación) como una trama bien hecha para recordarnos el encaje, la equivalencia, la conexión de todos los objetos a entre ellos y su conexión central con el órgano sexual.

13. Por contraste, el acto es lo absolutamente móvil, mientras que el fantasma se define por su fijeza.

14. En el texto *The Paintings are Dead*, Salle afirmaba que los cuadros surgen como dobles inertes de la vida, como imágenes premonitorias de la muerte que siempre ofrecen respuestas incompletas. Su opacidad apunta al *sinsentido* del que participan. Aquí tenemos apuntado el tema manierista de la representación como distante simulacro de lo vivo.

representación. Lo que inquieta en la imagen, lo que se hace ver a través de ella, es algo relativo a la pulsión. Y ahí cobraría su sentido, precisamente, el enunciado freudiano retomado por Lacan: *en lo irreal es lo real lo que atormenta*.

A propósito del *Hombre de los Lobos*, Freud consideraba el fantasma como una metáfora que transforma y modifica la impresión de un golpe o encuentro traumático. También como una condensación de imágenes fragmentarias tomadas de diversas fuentes que localizan la presencia velada del acto o la posibilidad de la castración¹⁵. Los textos de Salle, que en nuestra opinión siguen de cerca la lógica del fantasma, mantendrían una estructura de configuración similar. En efecto, *Melody Bubbles* es el resultado de una amalgama de fragmentos dispares tomados de fuentes heterogéneas que tienden a concentrarse, con distinto grado de literalidad y deformación, en torno al *punto de ignición* que nombra la fusión angustiante del sexo y la muerte.

Partiendo de las consideraciones desarrolladas por González Requena, diríamos que el impacto hiriente del fantasma —en tanto diferente de ese reino psíquico que Freud denominaba *parque natural* de la *fantasía*— podría ser ocasionado por la no articulación simbólica de la pulsión. En consecuencia, la imagen a ella abrochada, pero no ligada —es decir, no pautada de acuerdo a un trazado simbólico—, provocaría que el trón pulsional se manifestara bajo la forma de una pesadilla. La representación fantasmática, por tanto, localizaría la intersección entre el registro de lo imaginario y el registro de lo real.

6

El texto artístico es el espacio de la interrogación del sujeto. Por tanto, y en oposición a ese ámbito indolente y cerrado de la pregunta —que nada tiene que ver con la experiencia estética—, permanece en constante apertura. Sin embargo, en textos como los de David Salle esa apertura tiende a manifestarse bajo la forma de un fraccionamiento que no escribe sutura.

15. En *Inhibición, Síntoma y Angustia* Freud sostenía que es imposible experimentar la muerte y que *en nuestro inconsciente no existe nada que pueda dar un contenido a nuestro concepto de la destrucción de la vida*. Por eso creía que sólo es posible representarla mediante analogías de la castración, o sea, a través de un abanico de determinadas pérdidas objetales.

Como un campo magnético que atrae hacia sí toda clase de motivos heterogéneos, el espacio textual salleano se caracteriza por una absoluta promiscuidad; en él todos los elementos copulan. A pesar de sus ambivalencias manieristas, hemos constatado que, como en lo real, en su pintura todo aparece enredado y confundido. No parece haber ley ni principio que determine los encadenamientos entre las imágenes. Sin origen ni destino, aquí no hay puertas que canalicen ni limiten la representación, que introduzcan un orden para la mirada. Su pintura se sostiene en una incesante deriva imaginaria en razón de la cual se eclipsan las diferencias significativas.

Podríamos aseverar entonces que, prolongando la esencia del juego dadaísta, la disolución de los eslabones lógicos entre los diversos enunciados determinaría la imposibilidad misma del significado. En función de la arbitrariedad que determina sus asociaciones, queda abolida la noción de lo necesario; se afirma, en cambio, lo absurdo de la contingencia y la contradicción. Hendido así el plano semiótico, diremos que el significado del texto es su imposibilidad misma.

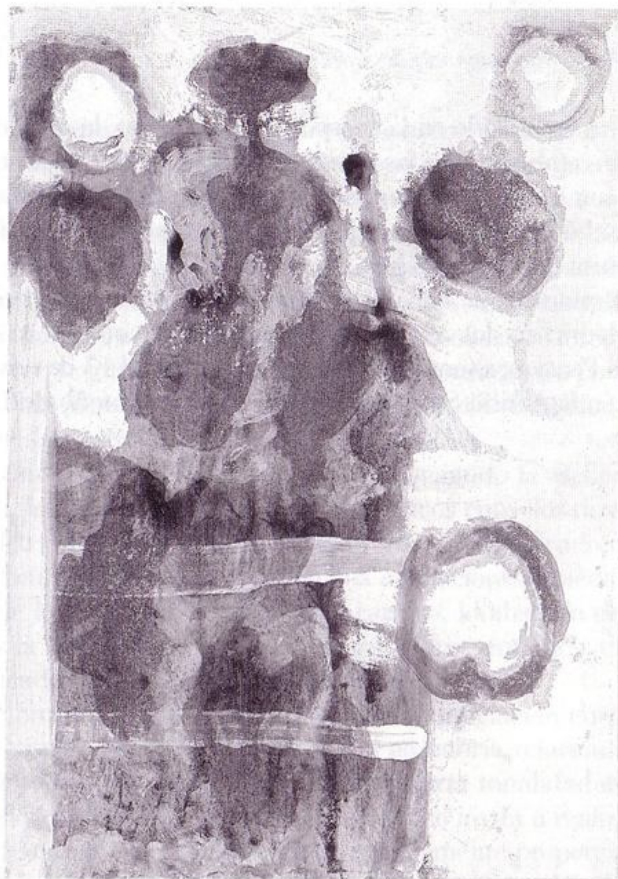
La pintura de Salle revela una acusada disociación entre los registros que componen el texto. Entre ellos no habría relación de conjunción, sino de disyunción. A través de una cierta tonalidad esquizoide y una tensión explícitamente sexual, su discurso invita a realizar la experiencia de un movimiento basculante inversamente proporcional: caída del sentido y pujanza del fantasma; ahuecamiento del significado y sobrevalorización de la imagen.

Podría hablarse, entonces —y apelamos aquí a la lectura lacaniana del texto de Joyce, con el que algunos críticos vincularon la obra de Salle—, de desamparo o *deserción del sentido* en la triple acepción del término: como suspensión de una escritura relativa al ser (de-ser), como abandono de la causa y como desertificación. En eso consistiría, finalmente, la lógica de escritura de la deconstrucción: desalojar el «sentido teológico» del texto, desplazar, para decirlo con Requena (*Trama y Fondo*, nº 1), *el Nombre del Padre y todo lo que se configura en la estela dejada por su huella*¹⁶. Abierto el agujero en la dimensión

16. Es llamativo que, por lo que sabemos, y sin contar con *La Zarza Ardiente*, la única vez que Salle hace referencia al padre (*The Cruelty of The Father*, 1983) no sólo opte por apelar a su crueldad, sino que organice su pintura en torno a los restos diseminados del cuerpo y el atractivo de la mirada obscena de una mujer.

del sentido (el significado en la perspectiva del sujeto), la obra de Salle adquiere, sin embargo, la fascinante consistencia del fantasma. De modo que, con un evidente carácter teatral, la estructura de la representación simbólica es sustituida por hipérboles que hinchan la envoltura imaginaria de lo que no hay.

Todas las pinturas de Salle aquí reproducidas pudieron ser contempladas en Madrid en dos ocasiones diferentes: en las salas de la Fundación Caja de Pensiones (entre el 27 de septiembre y el 13 de noviembre de 1988) y en la galería Soledad Lorenzo durante el otoño de 1992.



El zen en *Primavera tardía*, de Yasujiro Ozu (*Banshun*, 1949)

LORENZO TORRES

«[Los críticos extranjeros] no entienden –por eso dicen que es el Zen o algo por el estilo»¹. Así pensaba Yasujiro Ozu acerca de la crítica occidental. Pero, ¿se pueden tomar este tipo de afirmaciones al pie de la letra? Como quiera que sea, la cita completa sigue así: «No pueden entender la vida de los asalariados, lo efímero, y la atmósfera completamente fuera de la historia. Por eso dicen que es el Zen...»².

Tarde es ya para discutir con el maestro japonés –murió en 1963–. Además, la discusión sería sin sentido; pues si le escuchamos con detenimiento, no se puede llegar a otra conclusión que reafirmar la clara inclusión de los temas, actitudes y vacíos del Zen en sus films. Y lo digo desde una perspectiva nada mística, sino, más bien, materialista. Para ello, hay que atender cuidadosamente a la segunda parte de la cita. Lo cotidiano, lo efímero y el fondo nos muestran la herida alrededor de la que se originan y crecen sus films.

Así, el peso de esas simples declaraciones es el del fugaz instante reflejado en un *haiku*: la verdadera escritura de Ozu, el texto Ozu, nos grita bien alto que su cine se debe experimentar en silencio. Luego, si se

1. Citado en: RICHIE, Donald: *Ozu: His Life and Films*, Berkeley: University of California Press, 1974, p. 256; también citado en BORDWELL, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1988, p. 27.

2. La recuperación de la cita completa se la debemos a Kathe Geist en VVAA: *Ozu's Tokyo Story*, cap. 4, «Buddhism in *Tokyo Story*», p.102; que a su vez la recuperó de YAMAMOTO, Kikuo: «Postscript», en Paul SCHRADER: *Seinaru eiga* (Tokyo: Film Art-sha, 1981), p. 282. Pero la cita original fue originalmente publicada en *Kinema Jumbo* (Agosto de 1958).

dice algo —es posible hacerlo y se debe hacer—, no vale sólo con afirmar que «es el Zen». Hay que ir más allá, saborearlo, sopesar la duración de sus films y compartir el sufrimiento de sus personajes: «La primera lección de la cultura Zen es que deberíamos empezar a intentar experimentar el arte y el mundo que nos rodea más que a analizarlos»³.

Nosotros vamos a analizar uno de sus films más emblemáticos en cuanto a la representación de artes tradicionales japonesas y de influencia Zen, como son el *ikebana* o arte de los arreglos florales, la ceremonia del té y el teatro Noh. Pero destacar, sin más, esas artes sobre el conjunto de *Banshun* (*Primavera Tardía*, 1949), nos llevaría al mismo resultado —«es el Zen»—. Por lo tanto, deberemos de encontrar la manera de amortizar esas evidencias.

1. EL ESPEJO Y EL ENGAÑO

Noriko tiene 28 años, una edad algo avanzada para no estar casada en el Japón de la época (el título, *Primavera Tardía*, cobra, así, sentido). Somiya, su padre viudo, es ayudado por la tía de ésta con el fin de buscarle un pretendiente. El primero será Hattori, un joven colaborador de Somiya. Pero no pasará de ser un espejismo, pues Hattori ya está comprometido (con él, empieza el juego de espejos e imaginarios de *Banshun*). La coherencia de Ozu en este sentido es meridiana: Noriko y Hattori comparten uno de los pocos planos en movimiento del film, en su paseo en bicicleta por la playa, justo hacia donde señala el cartel de Coca-Cola [F1]; más adelante, se muestra a Hattori sentado, solo en un concierto al cual quería que Noriko le acompañase.

Será, pues, la tía la encargada de buscar un pretendiente para esta especie de matrimonio arreglado que, tradicionalmente, se llama *miiai*. Noriko no acepta bajo ningún concepto, pues no quiere abandonar a su padre aduciendo que éste no puede manejarse por sí solo. Esto se ve claramente reflejado en el tipo de planos que utiliza Ozu al principio, en los diálogos entre padre e hija. Se trata de planos totalmente frontales [F2A y F2B], los cuales nos pueden parecer un poco extraños desde las reglas del MRI (Modo de Representación Institucional). En estos planos

se percibe cierto universo cerrado entre padre e hija; pero el aspecto que más nos importa destacar es cómo, en las secuencias que vamos analizar más adelante, la ruptura con ese tipo de planificación frontal, le sirve de base a Ozu para reflejar el nuevo estadio en el que entrará la relación entre ambos. Así, este tipo de planos frontales irá desapareciendo paulatinamente, a medida que el universo cerrado entre padre e hija vaya desapareciendo.

La crítica generalizada explica este tipo de planos de dos maneras: por una parte, reflejarían una regla de cortesía japonesa —aunque, en este caso, la postura educada sería más bien una especie de $\frac{3}{4}$ —; por otra, tendríamos la explicación neoformalista (Bordwell), que afirmaría que Ozu utiliza estos planos con una intención exclusivamente estructural, para formar juegos de permutaciones entre planos y entre secuencias. En concreto, los neoformalistas afirmarían que nada más respecto a esos planos se puede decir, esto es, si no se quiere caer en sobreinterpretaciones. No se trata aquí de refutar esas teorías; pero sí de dejar constancia de que son claramente insuficientes. Nosotros sí intentaremos decir algo más, y ello con la ayuda del psicoanálisis y de la revisión que Jesús González Requena hace de la Metáfora del Espejo de Jacques Lacan⁴, precisamente allí donde el parisino se aleja de la dimensión simbólica. De hecho, Noriko y Somiya representan una relación, en cierto sentido, en espejo. Con esto no queremos decir que los planos frontales a los que nos hemos estado refiriendo representen un espejo, pues un tipo de planificación tan generalizado no se puede limitar a una significación tan concreta. Sin embargo, puesta en relación con la planificación antagonica que nos encontraremos en la secuencia del teatro Noh [F3 a F18] nos dicen que algo respecto del espejo se juega ahí.

Bien, este sería el conflicto de la historia. Para solucionarlo, Somiya pretende *engañarla* haciéndole creer que él quiere volver a casarse. De hecho, el señuelo se personifica en una pretendiente, Sra. Miwa. Con ello, intentan que Noriko se despreocupe de la supervivencia de su padre y se sienta, así, libre para casarse. Pero esto sólo se descubre al final, cuando Somiya confiesa que, realmente, no tenía intención de volver a casarse. Lo remarco, porque esa confesión nos demuestra que Ozu

3. PILGRIM, Richard B.: *Buddhism and the Arts of Japan* (Chambersburg, PA: Anima Books, 1981), p. 5.

4. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Radio y Televisión, Institute for the Study of Ideologies & Literature, Ed. asociado: Hiperrion, Madrid, 1986. Pero también, y ampliándola continuamente, en el Seminario de Doctorado que lleva a cabo en la Facultad de Ciencias, de la Información de la Universidad Complutense.

trabaja en la dirección que aquí deducimos: de hecho, la comprensión de la historia no cambiaría nada si se eliminase tal secuencia —la cual es, en realidad, muy cómica⁵—. Sin embargo, si se mantiene, el film cobra todo su sentido, en cuanto a la nueva vida de Noriko; pero, sobre todo, por la soledad con la que desde ese momento tendrá que vivir Somiya.

Noriko se resiste: cegada por el amor hacia su padre, no quiere entenderlo y llega a sentir asco de la situación. Esto convierte a Somiya en un héroe, pues la imagen honorable que su hija tiene de él, desaparece. Aún así, Somiya mantendrá el engaño hasta el final. En este sentido, veremos la sabiduría de Ozu cuando, en los últimos planos del film, al encontrarse Somiya solo, nos vela su mirada [F24 a F27].

Finalmente, el señuelo surte efecto y, resignada, acepta al pretendiente que le ofrece su tía. Por cierto, que a este pretendiente no le vemos nunca, como tampoco vemos el momento en que es aceptado, permaneciendo en un simbólico espacio off: así debía ser para diferenciarle claramente de la imaginaria pretendiente del padre, que es vivamente representada en la secuencia del teatro Noh.

Antes, Noriko y Somiya harán un último viaje a Kyoto, la Ciudad Imperial, sagrada, y plena de simbolismo. Allí, Noriko se vacía de todo aquello que le impedía emprender su nuevo camino. Luego volveremos a ese momento, pues justo ahí se sitúa el Punto de Ignición; por cierto, dominado por un jarrón vacío y, al mismo tiempo, lleno. Lo veremos.

Tenemos, pues, un espejo formado entre padre e hija que les encadena. Nuestro trayecto del film será comprobar cómo Ozu nos muestra en imágenes la quiebra de ese espejo. Y lo que queda tras él.

2. REFLEJOS DE LA REPRESENTACIÓN

¿Y qué tiene que ver todo esto con el Zen? Bien, su función en *Banshun* estaría del lado de ofrecer y transmitir un espacio simbólico donde

5. Aunque es un film influenciado por el Zen y la trama está impregnada de drama familiar, Ozu lo puntúa con este tipo de secuencias cómicas; pero *Banshun* no es una comedia, ni siquiera una tragicomedia. En todo caso, sería una comedia de Lubitsch; pero con el *toque* Ozu. Siempre, como quiera que sea, emparentado con lo que entendemos por *cine clásico*. Por otra parte, esto le acerca todavía más al Zen, donde siempre hay un apego a lo cotidiano. No se trata de una postura más o menos estudiada —«es el Zen»— sino que, mediante esa cotidianidad (vemos a Somiya cortarse las uñas de los pies y lavarse los dientes), se pretende una visión más directa, una especie de consciencia inmediata de la realidad, limpia de prejuicios.

los personajes, pero también nosotros, podamos anclarnos. Nada que ver con la defensa acérrima del Zen que percibió Ozu, como si se tratase de una ideología por encima de cualquier otra consideración. El psicoanálisis diría de este tipo de crítica que se trata de un prejuicio, de una defensa narcisista; pues al mismo tiempo que se dice «es el Zen» se está siendo despectivo con lo que esa afirmación supone y se cierra cualquier otra posibilidad de debate.

Nosotros rastreamos el Zen en su aspecto simbólico. Para ello vamos a detenernos exhaustivamente en la secuencia del teatro Noh (situada hacia la mitad del film); que es donde se empieza a romper ese espejo imaginario. Para comprender lo que ocurre aquí, hay que tener en cuenta que muy poco antes, la tía hace sospechar a Noriko que su padre puede volver a casarse. De hecho, ya han pensado en una pretendiente, Sra. Miwa, también viuda.

El mismo hecho de que esta secuencia ocurra en el teatro tiene su importancia, pues un *engaño* o pequeña trampa se va a llevar a cabo. También es importante en el sentido de que dos generaciones se juntan, formando una cadena simbólica paterno filial, la cual, a su vez, se fusiona con esa otra cadena simbólica que supone el teatro Noh. La obra que presencian pertenece al repertorio clásico del teatro Noh y se resume en los sufrimientos de una cortesana por la pérdida de un amor; por lo que el paralelismo es evidente y el juego de resonancias, reflejos y representaciones se enriquece.

F3. Noriko y Somiya atienden al proscenio.

F4. La cortesana despliega pequeños movimientos, casi dolorosos, pausados; parece protegerse con el abanico y gira sobre sí misma, como si no encontrase una salida a su sufrimiento.

F5. Igual que F3, pero en plano más corto. En toda la secuencia la graduación del acercamiento a los personajes es sutilísima y plena de connotaciones.

F6.A. El Coro. Uno de sus componentes, el situado en primer término y a la derecha del plano, guarda silencio. Tiene la mirada ensimismada, perdida en algún lugar indeterminado; parece meditar como un monje Zen. Se trata del plano más largo del film y no por casualidad; pues justo antes de terminar, el personaje del coro al que hemos hecho referencia, hace un pequeño movimiento como de resituarse [F6B], mucho más evidente en el visionado, teniendo en cuenta que está situado en un lugar de gran peso visual en la imagen; viste dife-

rente al resto del coro; detrás de él hay una columna y, por su parte, los componentes del coro miran fijamente a la cortesana. Todo lo cual divide claramente el plano en dos partes.

Bien, decíamos que este personaje se resitúa y mira hacia el escenario. Al ver este sutil movimiento —el único en un plano de 55 segundos de duración—, tenemos la sensación de que algo se ha roto en nuestra consciencia y en el propio film: el personaje que se mueve se nos aparece como un demiurgo⁶. Éste parece dar la señal de salida para que otra representación empiece; una en la que los protagonistas son esta vez Noriko, Somiya y Sra. Miwa. También nosotros asistimos ahí como espectadores: ¿podríamos decir que en ese momento demiúrgico es a nuestro inconsciente a quien realmente se le invita a asistir como espectador?⁷

F7A. Empieza el juego de miradas. Somiya saluda a alguien fuera de campo. Noriko se percata y también saluda [F7B].

F8. Descubrimos de quién se trata: Sra. Miwa, la pretendiente de la que hablaba su tía —y que por la edad podría ser la madre de Noriko— en el centro del cuadro, formando una equilibrada estructura triangular, haciendo, por lo tanto, una buena Gestalt —todo lo contrario a la progresiva dislocación de la figura y rostro de Noriko—. Póngase esto en relación con el demiurgo: sólo un plano después de su denso movimiento de resituación aparece Sra. Miwa.

F9 A,B,C,D. Ozu recurre al montaje interno (las cuatro letras corresponden a momentos diferentes del mismo plano) para, mediante el protagonismo de la mirada de Noriko, empezar a construir una cadena de confirmación de sospechas por parte de ésta sobre su padre y Sra. Miwa.

No podemos dejar de hacer referencia en este punto a S.M. Eisenstein, el cual también estuvo influenciado por el teatro Noh y Kabuki⁸:

6. El *María Moliner* dice así: «... dios creador o alma universal, principio activo origen del mundo». En lo que sigue de análisis de esta secuencia, veremos que algo en referencia a esto se ha producido ahí. Las cursivas son nuestras.

7. En las *Jornadas sobre Teoría del Texto* organizadas por la Asociación «T&F» en la Facultad de Ciencias de la Información (Universidad Complutense de Madrid), el 19 de diciembre de 1998, Amaya Ortiz de Zárate, en el marco de su conferencia «Lo imaginario y la psicosis», afirmó que para que surja el inconsciente es condición indispensable la aparición del tiempo. Y bien, esos 55 segundos nos indican que algo de eso se juega ahí.

8. EISENSTEIN, Sergei: *Teoría y técnica cinematográficas*, Ed. Rialp, Madrid, 4ª edic., 1989. A todo lo largo de esta imprescindible obra, se hace referencia a aspectos del arte japonés, pero se tratan con más profundidad en los capítulos «Lo inesperado» y «El principio cinematográfico y el ideograma».

«[El principio de atracción se relaciona con el discurso artístico en que éste] sólo conoce la *autenticidad* configurándose como *espacio de desgarrar*»⁹.

Por supuesto, no podemos llevar más adelante esta comparación; pues el montaje patético de Eisenstein se consume precisamente allí donde el texto ozuniano alcanza todo su sentido: en la creación de una dimensión simbólica.

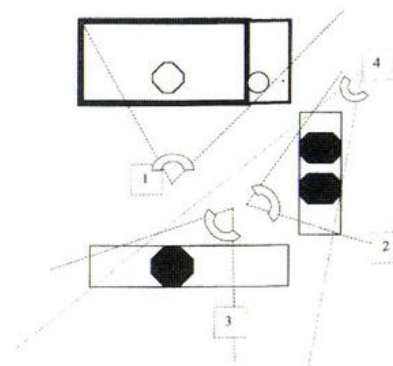
Pero en esta secuencia, precisamente, lo que se quiere mostrar es ese imprescindible desgarrar tras el cual encontrar un engarce simbólico.

F10. De nuevo Sra. Miwa, en plano más corto, y por lo tanto, más intensamente figura.

F11 A,B,C. Como F9 pero casi en PP. Somiya queda en fuera de campo.

F12. Uno de los *famosos* planos en 180° de Ozu (corresponde a la posición de cámara n°4*).

De nuevo, aquí, las explicaciones neoformalistas son estériles, pues según las mismas esta planificación en 180° no pasaría de ser una estrategia de desorientación, un estilema característico de Ozu que, por lo demás, él tampoco llegó a explicar en vida, por lo que la coartada neoformalista se completaría. Creemos que Requena se sitúa en la misma línea, esta vez aplicado al cine de Eisenstein, cuando afirma que «el montaje eisensteiniano no puede ser entendido cuando es pensado como



9. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *S.M. Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*, Ed. Cátedra, Madrid, 1992, p. 132. Obra también imprescindible, en la que se trata con exhaustividad, entre otras muchas cosas, del montaje interno en el plano. Por cierto, señalaremos que Eisenstein, realizó *Irán el Terrible* entre 1944 y 1948, o sea, que la terminó un año antes de que se realizase *Banshun*.

* La posición de cámara 1 corresponde a la serie F4 y F6. La posición 2, a F7, F9 y F11, la posición 3, a F8, F10 y F15, y la posición 4 a F12. Como vemos, las posiciones 2 y 4 configuran un eje imaginario de 180° correspondiendo a las miradas de Noriko y Somiya sobre la Sra. Miwa y viceversa.

pura operación discursiva, como montaje sintáctico...»¹⁰. Pensamos que este plano es de la misma eficacia simbólica que el F.6B, en el sentido de que algo parece que se ha roto —también aquí hay una resituación, en este caso de la secuencia, como si hubiésemos pasado al otro lado del espejo—, además el punto de vista ya no es diegético, sino que corresponde al espectador o, quizá, a su inconsciente. Este tipo de planos era muy poco utilizado en el M.R.I., pues provocaba cierta extrañeza en el espectador acostumbrado al montaje transparente. Aquí, Ozu lo dota de sentido, pasando, así, desapercibido. De tal forma que se nos muestra un espacio escénico que, hasta ese momento, había quedado en off y siendo el único plano en el que aparecen los tres protagonistas de la secuencia: Sra. Miwa y Somiya miran al escenario, Noriko, con la mirada interiorizada, sufre.

Los planos subsiguientes, y hasta el final de la secuencia, van en esa misma dirección de montaje patético —con la salvedad que hemos apuntado.

F.13. Nueva serie de planos del tipo F.11, donde se intercalan primeros planos de Somiya [F.14], con cara de felicidad, y de Sra. Miwa [F.15], la cual, remarcando lo que hemos dicho respecto de F.8, aparece como figura plena, luminosa, autosuficiente. Llegados a este punto, la tensión sobre Noriko se hace casi insostenible.

El último plano de la secuencia es del tipo de esta última serie: un intenso plano corto de Noriko con la mirada interiorizada, repensada, sufriendo. Mediante esta especie de montaje patético la secuencia llega al borde de la explosión dramática. Sin embargo, en el siguiente plano [F.16], se da un desembrague; es decir, no se llega hasta las últimas consecuencias del montaje patético eisenstetiano, a una «*reacción en cadena*: tensión acumulada —explosión— saltos de explosión en explosión...»¹¹. En este sentido, quizá el árbol nos pudiera recordar a una explosión; pero cualitativamente diferente: se trataría más de una explosión de la naturaleza —que, al fin y al cabo, es lo real, el caos—; pero sobre la que se actúa; pues en F.16 sólo encuadra la copa, quedando el resto del árbol cortado. Además, el plano empieza, mediante encabalgamiento, con la música del teatro Noh y se va disolviendo con otra más dulce (*leit-motiv* durante todo el film) que va emergiendo a primer tér-

mino. A esto le acompaña el movimiento de las hojas y los reflejos del sol en éstas; lo que parece mostrar cierta comunión con la naturaleza, lo cual es muy afín al Zen. Mas no imaginariamente, de forma rousseauiana, puesto que, fusionada con esa paz que destila el plano, nos encontramos con la música remanente del Noh, el intenso color negro de las hojas y el leve contrapicado del plano que, como esos reflejos, nos hacen recordar sentimientos más sombríos.

El juego de representaciones ha sido intenso. La serie de espejismos, ecos y repeticiones sutilmente trabadas por Ozu no se pueden agotar en estas líneas; sólo mediante la experiencia del texto Ozu, como nos señala el Zen, podremos recolectar todo su sentido.

«[...] en Oriente, según parece, el espejo está vacío; es símbolo incluso del vacío de símbolos [...]: el espejo sólo capta otros espejos, y esta reflexión infinita es el vacío mismo (que, como se sabe, es la forma)»¹².

La rotura del espejo, por la aparición de un tercero, está cerca. De momento, podemos decir que Noriko ha ganado un punto de vista propio y empieza a salir del espejo. Pero es un acto doloroso, como vemos en las miradas repensadas que Noriko hace sobre su padre, sobre Sra. Miwa y sobre sí misma; como oímos en la música agria, atonal, del coro, como si fueran lamentos de la cortesana y en los giros y movimientos lentos, casi dolorosos de ésta —obligados en el teatro Noh.

F.17. Somiya: «El Noh estuvo bien hoy». Nos encontramos con uno de los pocos planos en movimiento del film. Podríamos decir que, como en F.12, el punto de vista corresponde al espectador. Se evidencia todavía más en el siguiente plano [F.18], en el que, por otra parte, se dibujan dos trayectorias muy claras, dos que se separan hacia el fondo.

3. TRAS EL ESPEJO... EL VACÍO

Noriko se casará; pero antes deberá atravesar el espejo allí donde la figura se quema y aparece el fondo, en el Punto de Ignición.

10. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *ibídem*, p. 130.

11. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *ibídem*, p. 134.

12. BARTHES, Roland: *El imperio de los signos*, Mondadori, 1991 (Éditions d'Art Albert Skira, Ginebra, 1970) traducción de Adolfo García Ortega., p. 35.

«El signo japonés está vacío: su significado huye, no hay dios, ni verdad, ni moral en el fondo en estos significantes que reinan *sin contrapartida*. Y sobre todo, la calidad superior de este signo, la nobleza de su afirmación y la gracia erótica con que se dibuja, están situadas por todas partes, sobre los objetos y sobre las conductas más banales, las que de ordinario remitimos a la insignificancia o a la vulgaridad. Buscarlo no como algo social o artísticamente instituido, sino en lo ordinario (lo urbano, lo manual, la violencia, las comidas, los poemas...); en quien escribe sin pintar»¹³

Barthes ha intuito perfectamente —aunque sin nombrarlo—, lo que de verdad hay en el vacío del Zen y sus símbolos. Pero ahora, para dar un paso más allá en esa dirección, acudiremos de nuevo a Requena de la mano de una poderosa herramienta por él propuesta: la dialéctica entre la Figura y el Fondo. Creemos que está especialmente indicada aquí porque, como ya hemos apuntado, en el Zen se sospecha de las elucubraciones imaginarias, buscándose una visión más directa; así, en la dialéctica propuesta por Requena se atiende a un aspecto usualmente olvidado como es el Fondo, el cual, en ciertos aspectos, podríamos relacionar con el vacío del Zen.

«De manera que el Paisaje se halla siempre sometido a la tensión entre la *Figura* y el *Fondo*. Entre la presencia de la Figura o su Ausencia, pues el paisaje es, antes que nada, el espacio habitado, poblado de objetos, que rodea a la figura que emana sobre él sus destellos. Ahora bien, sabemos que *el paisaje sólo conoce su autonomía cuando la figura lo abandona* [...]. Mas no deja, por ello, de configurarse sobre los destellos dejados por aquella [...] Paisaje [...] como metáfora de la Figura que lo ha impregnado»¹⁴

En F21 tenemos un jarrón que se intercala dos veces con la mirada

13. SUZUKI, D.T. y FROMM, Erich: *Budismo zen y psicoanálisis*, Fondo de Cultura Económica, 1964, México D.F. (*Zen Buddhism & Psychoanalysis*, Harper and Brothers, Nueva York, 1960), 1ª ed. en español: 1968; traducido por Julieta Campos, pp. 18-19.

14. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *El paisaje: entre la figura y el fondo*, Eutopías, 2ª época, (Documentos de trabajo) vol. 91, Centro de Semiótica y teoría del espectáculo, Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica, Valencia, 1995, p. 9.

de Noriko. El saber hacer del maestro japonés nos pone ese plano durante dos breves segundos, lo que evita que nuestra mente analítica empiece a trabajar buscando elementos simbólicos en el jarrón (tipo *fertilidad*, etc.). Precisamente, contra este tipo de sobreinterpretaciones prevé el Zen. Pero, aún con esa prevención, este montaje ha dado lugar a una larga discusión teórica (véase la bibliografía que hemos ido apuntando), la cual no resolveremos de ningún modo; pero sobre la que sí arrojaremos algo de luz. Nosotros sólo vamos a deletrear —como lo hemos ido haciendo hasta el momento— los elementos que vemos en el plano. Parafraseando a Requena, nos podemos preguntar: ¿qué figura ha abandonado este paisaje vacío? Evidentemente, la de su padre, al cual, todavía busca [F19.A], pero del que ya no recibe una mirada [F20]. Ahora, Noriko se enfrenta al vacío, cristalizado en un preciso instante [F21].

«... el cristianismo [...] habla del Logos, la carne, y la encarnación y la temporalidad tempestuosa. Las religiones de Oriente buscan la exarnación, el silencio, la absorción, la paz eterna. Para el zen, la encarnación es exarnación; el silencio ruge como el trueno; la Palabra es no-palabra, la carne es no-carne; aquí-ahora equivale al vacío [...] y la finitud.»¹⁵

F21 no corresponde al punto de vista de Noriko, sino a lo que llamaríamos un punto de vista omnisciente. Podríamos decir que nos alejamos de la mirada para entrar en el campo de la visión. Ya hemos sospechado que, en la anterior secuencia, junto a la recompensa de Noriko —un punto de vista propio—, los espectadores hemos ganado, por nuestra parte, el que nuestro inconsciente se haya anclado en el film. Noriko también lo ahora, cuando definitivamente aparta la mirada de su padre y la extravía hacia el techo [F19.B].

Podríamos decir, entonces, que ese acercamiento al campo de la visión nos pone del lado de lo simbólico. Del mismo modo, las sombras de las ramas de bambú que vemos al fondo de F20, las cuales no tienen que ver con lo imaginario —se mueven— y, sobre todo, revelan su estatus de sombra; pero no nos engañan como si se tratase de un espejismo. De hecho, son ramas y hojas, lo que les da una cierta cualidad

15. BARTHES, *ibidem*, pp. 3-4.

sinestésica áspera, más íntima que si se tratase de flores del *Ikebana*. Además, están primeramente tapadas y luego circundadas por un haz luminoso que, al tiempo que las recorta —nuestro inconsciente tendrá que completar su Gestalt— nos señala el fondo. Del mismo modo, el jarrón, aun con esa forma tan reconocible, está en penumbra, nada de lo imaginario podemos decir que se instale en él —será sólo *metáfora de la figura que lo ha impregnado*—. Así, éste parece encontrarse a medio camino entre dos mundos: delante, a su izquierda, un sólido poste de madera en penumbra; al fondo, a su derecha, una luz circular con ramas en movimiento, «[...] el vacío favorece la interacción, y aun la transmutación, entre el cielo y la tierra, y por ende entre espacio y tiempo»¹⁶.

Por cierto, y en relación con el fondo y lo simbólico que aquí localizamos, fijémonos en ese palimpsesto que se forma en el haz luminoso: efectivamente, el fondo que aquí percibimos es luminoso, circular, atravesado por sombras y líneas perfectamente ordenadas. Todo lo cual nos señala que no se trata de un fondo asimbólico, ni tampoco de una totalidad imaginaria, «el vacío [...] es un elemento dinámico y actuante [...] constituye el lugar por excelencia donde se operan las transformaciones»¹⁷.

Otro dato que nos señala que algo en relación con el vacío se está jugando ahí es que nos encontramos con un vacío al cuadrado. Por un lado, tenemos F20, que es un campo vacío en sí, pero es que el jarrón también está vacío —de nuevo el título, *Primavera Tardía*, cobra sentido, pues ya no hay flores para ese jarrón—. No tenemos tiempo de profundizar más en el concepto de vacío —valga lo dicho hasta ahora—; pero es sin duda uno de los conceptos fundamentales del Zen y está presente, tanto en sus manifestaciones artísticas [F21]¹⁸, como en las bases de su filosofía. Por ejemplo, en el hecho de que el vacío es un estadio necesario para conseguir la iluminación o *satori*. Desde esta perspectiva, el vacío interesa muchísimo al psicoanálisis, pues una de las funciones fundamentales de la meditación Zen es vaciar la mente de todo tipo de pensamientos, o como ellos lo llaman, alcanzar un estado de no-yo.

16. CHENG, François: *Vacío y plenitud*, Ed. Siruela, 1993, (*Vide et plein: le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil, París, 1979), p. 57.

17. CHENG, *Ibidem*, p. 39.

18. SHIBATA, Zeshin (1807-1891): «Hojas de otoño», lado derecho de un díptico en tinta, laca y pan de plata sobre papel.

«Lo común al pensamiento judeo-cristiano y al budista zen es la conciencia de que debo renunciar a mi “voluntad” (en el sentido de mi deseo de forzar, dirigir, estrangular al mundo fuera de mí y dentro de mí) para estar completamente abierto, capaz de responder, despierto, vivo. En la terminología zen esto se llama con frecuencia “vaciar a uno mismo”, lo que no tiene un sentido negativo, sino que significa la apertura para recibir. La terminología cristiana llama a esto por lo común “matarse a uno mismo y aceptar la voluntad de Dios” [Esto puede llevar a la sumisión]. Paradójicamente, sigo efectivamente la voluntad de Dios si me olvido de Él. El concepto de vacío del zen implica el verdadero significado de *renunciar a la propia voluntad*, sin peligro, sin embargo, de regresar al concepto idolátrico de un padre que ayuda»¹⁹.

Todavía podemos extraer más conclusiones de la dialéctica Figura/Fondo. Por ejemplo, ¿cuál es la diferencia cualitativa entre los planos F19 y F20, y entre F19 y la serie de F11? Ante todo, se percibe que Noriko ya es dueña de un punto de vista aceptado; además, el rostro de Somiya, en F20, permanece casi en la sombra y por su parte, el Fondo, estructurado como palimpsesto, está iluminado; en F19 ocurre al revés: el rostro de Noriko está iluminado y el Fondo aparece oscuro.

El trayecto de la mirada de Noriko ha sido intenso y doloroso: teníamos que, al principio del film, nacía fusionada a la de su padre, formando un espejo. Posteriormente, el espejo empieza a romperse; pero antes de que eso ocurra, la mirada de Noriko pasa por un señuelo imaginario. Lo cual, como hemos constatado, no es negativo, pues Noriko consigue un punto de vista propio. Finalmente, en la secuencia del Punto de Ignición, ya no hay señuelo, sino un vacío organizado en ese palimpsesto que viene del fondo: justo ahí, la mirada de Noriko se libera y se hace interior o, dicho de otra forma, se ilumina en la penumbra del fondo, simbólicamente; pero ya sin dolor.

Hemos experimentado, junto a Noriko, algo del lado de lo simbólico; pero, ¿qué ocurre con Somiya?

Últimos planos del film (el último será otro campo vacío; esta vez un plano de unas suaves olas en una orilla). La cámara de Ozu, demiúrgica a su vez, va rodeando a Somiya —espacio en 360°—. Podríamos decir

19. SUZUKI, *Ibidem*, p. 104.

que la cámara ha quedado magnetizada por su sufrimiento; compadeciéndose de él.

F.23 y F.25 suponen algunos de los pocos *planos detalle* de *Banshun*, por lo que, moralmente, cobran suma importancia. Confrontada con la trayectoria de Noriko, Somya ya no necesita un punto de vista —como hemos señalado antes, su mirada desaparece: es otra manera de llegar al no-yo.

«El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es sunyata, vacío. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo»²⁰.

Así, también nuestro inconsciente ha quedado anclado definitivamente, compartiendo ese dolor. A veces, como diría un monje Zen, el universo se encuentra encerrado en una manzana; y por universo entendemos el universo humano, lleno de dolor y sufrimiento; pero también de esperanza [F.26 y F.27].

20. SUZUKI, *ibídem*, p. 104.



F1



F2A



F2B



F6A



F6.B



F7A



F7.B



F8



F9A



F9.B



F9.B



F9.D



F10



F11A



F11.B





E14



E15



E16



E17



E18



E19.A



E19.B



E20



E21



E22



E23



E24



E25



E26



E27

El destino de sí (El soneto como forma material)*

JUAN BARJA

«Las cosas vivas tienen el privilegio del dolor»
G. W. F. Hegel

A Elías L. Rivers

Cualquier posible fundamentación histórica de la proclamada autonomía del arte, y con ella de lo poético como tal, de lo poético en tanto que poético, deberá partir siempre de la base del desarrollo estricto y temporal de los géneros y tipologías en que encarna con sus características concretas, y ello quizá con independencia de otros posibles supuestos que, al extremo, serían los siguientes: la fundamentación a-histórica del arte, y la fundamentación histórica del arte en el momento de su disolución (más allá de sus géneros históricos, pero también de toda 'nueva' genericidad).

Escogiendo, al menos por ahora y sin excluir los *otros* recorridos, el camino intermedio —un camino que quizás en cierto modo y más allá de lo sospechado participa de los extremos que lo enmarcan—, quizá sea el soneto aquella forma que ha encarnado de modo duradero y por mayor período de tiempo una posibilidad de lo poético que parece

* Texto correspondiente a la conferencia del mismo título pronunciada el 24 de septiembre de 1998 en la Universidad de Bonn, en el marco del Congreso celebrado bajo el título «Welterfahrung / Selbsterfahrung. Konstitution und Verhandlung von Subjektivität in der Literatur der frühen Neuzeit», organizado por las universidades de Bonn y de Kiel.

corresponder en cierto grado a lo que de un modo lato podríamos todavía denominar como «conciencia moderna»; aquella que convencionalmente se describe surgiendo de algún modo del medieval –novedad que no es tanto radical cuanto formalizada justamente en unas nuevas *formas* materiales, en aquellos productos de cultura que se corresponden y se miran en la misma materia de que surgen–; y aquella que luego, en una vuelta que va a trazar el hondo recorrido de la modernidad a lo moderno, aún parece poder sobrevivirnos más allá de tantas profecías sobre su imposible perdurar.

Y este es justamente su misterio: la supervivencia como arte de un arte condenado a perecer (y ello por dos razones: por haber cumplido su objetivo –un cumplimiento histórico, encarnado en sus formas ya plenas, realizadas, condenado a decaer con ellas y con la necesidad de la que surge– y por no haberlo cumplido en absoluto –es decir, por la falta de verdad y de concreción en nuestras vidas de la misma promesa que encarnaba–) y la supervivencia como forma, más allá del horizonte del que surge, de una forma concreta de ese arte.

TRAZANDO CÍRCULOS

1

Parece acreditado que el soneto posee dos orígenes. Por un lado, en tanto que poema, sería un derivado más exacto, con esquema y perfiles definidos, de la vieja «canción» (de la *canzone*; y ello en su doble modo, a saber, musical y literario). Por otro, y es su rostro más ‘moderno’ a pesar de su raíz en el ‘pasado’, o quizá también por ello mismo, se trataría de un modo discursivo de desarrollo de la expresión lírica surgido del modelo silogístico –«un discurso en el cual, una vez puestas ciertas cosas, necesariamente resulta, a través de las cosas establecidas, algo distinto de las cosas establecidas»¹– o modelado al menos al estilo menos estricto de argumentación de las viejas *quaestiones* escolásticas, como aún se refleja en su estructura. Dos cuartetos a modo de premisas y dos tercetos como conclusión: frente al paso más amplio del cuarteto, con su tempo más lento que se prolonga del primero en el segundo pero que se cierra en cada estrofa produciendo un retardo calculado, como

1. ARISTÓTELES, *Tópicos*, I, 1.

una detención en cada parte o una contradicción entre una y otra, el curso acelerado del terceto, una estrofa nueva, más moderna, encadenada a su resolución que traza su figura en un abismo, un cierre que es también una caída.

Parece necesario señalar de modo más exacto esta diferencia estructural entre los componentes del soneto (pero una diferencia que se encuentra trabada en su interior por una relación siempre presente, aunque por ello siempre diferida, remitida siempre a lo que llega). De hecho, en su modelo independiente –que es también el modelo originario– todo terceto se vuelca en un cuarteto cuando se cierra en la primera línea del encadenado que le sigue. Pero es ese mismo movimiento el que lo expulsa al tiempo en su interior describiendo el modelo de la fuga: cada tema (cada rima en este caso) halla en el verso siguiente su contrario y desde ahí produce su regreso; pero ese cierre, en falso, trae de nuevo el cierre de su antítesis: lo que es igual, de su segundo tema y la remisión hacia un tercero. Así, estrofa a estrofa, los tercetos van cerrando cuartetos (al quebrarse), y quiebran los cuartetos que componen en la marea incesante de su flujo. Por eso mismo, en su formato clásico, la sucesión abierta de tercetos (que quizá se podría calificar como figura de una «mala infinitud», frente a la «verdadera infinitud», que es «cualitativa»² –en nuestro caso la que contiene en sí la forma configurada en el soneto–) se cierra finalmente en una coda, en un verso que, suelto, queda atado, cerrando la última rima (y el poema) en una forma que puede ser leída, más allá de su aspecto visual, como una o dos estrofas, como cuarteto o terceto más un verso que es la estrofa de cierre, de final.³ Por eso hemos apuntado antes al carácter estable del cuarteto (y su carácter ‘histórico’ –‘arqueológico’– de forma ritualizada por el uso, que tiene varios siglos a su espalda, frente a la ‘novedad’ de los tercetos), apto para ofrecer proposiciones cerradas en sí mismas, cuyo(s) tema(s) coincide(n) exacta y totalmente con su cierre. Desde su

2. Para estas definiciones lógicas, que en este como en otros casos utilizo solamente de un modo metafórico y analógico de cuya incorrección soy bien consciente, ver G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, parágrafos 93-95. Edición de Ramón VALLS PLANA, Madrid, 1997, pp. 196-199.

3. Así sucede incluso en las series más largas compuestas de tercetos encadenados, por ejemplo, en el caso más notorio, en los versos finales de las tres partes o secciones de *La Divina Comedia* de DANTE ALIGHIERI, «Infierno», «Purgatorio» y «Paraíso», versos que además en dicho texto, para acuciar esa expresión de cierre, acaban siempre igual, con la misma palabra, «stelle», y, en consecuencia, con el mismo sentido –de contenido y direccional– y, claro está, con la misma rima.

propio ser —desde su forma—, dada su completa simetría, la posible caída de uno en otro, de un cuarteto en otro, no es una caída verdadera, sino sólo fingida, pro-vocada al modo de los tercetos que los siguen. Y es la estabilidad de la propuesta —de lo mostrado o lo prefigurado en la primera parte del soneto— lo que debe luego resolverse, cayendo en la respuesta que a su modo inestable, acelerado, lo lleva hacia su fin (hacia su forma). Una forma ya en esto 'material' que muestra en la contradicción que la mantiene su condición de cuerpo: la gravedad que le es constitutiva y esa tendencia al centro en una fuga hacia lo siempre externo, a lo que siempre queda fuera de ella como en un horizonte inalcanzable⁴. Contradicción que aquí se espacializa como figura de lo temporal, uniendo espacio y tiempo, quietud y movimiento, en su equilibrio, lo que es decir 'al tiempo' en su caída. En su caer poético, cadencia en su sentido extremo, realizado.

Del origen discursivo y razonado de esta forma poética concreta también en lo que afecta al 'contenido' da cuenta el dato histórico: «Los primeros sonetos conocidos [...] fueron escritos entre 1215 y 1233 por un tal Giacomo de Lentino, notario de la corte siciliana de Federico II. Parece que este hombre [...] fue el primero a quien se le ocurrió combinar el *strambotto* siciliano, una canción popular de dos cuartetos con rima ABABABAB, con un remate de dos tercetos con rima CDECDE. Ya en estos primeros sonetos (llamados *sonetti* en italiano, lo que quiere decir «pequeños sonidos, cancioncillas») podemos observar un juego dialéctico entre una parte y otra: son a veces silogismos o paradojas o entimemas, dignos de la lógica o retórica profesional de un notario⁵. Pero también da cuenta, sobre todo, el significativo número de sonetos que comienzan por partículas concesivas, que empiezan por un «si» o por un «como», en esa *media res* que nos sitúa ante un inconfeso interrogante, una *quaestio* encubierta y dilatada sobre un espacio ambiguo que debe resolverse en el poema, en el estricto cuadro de su forma. E igualmente las muestras abundantes de una transición deliberada, dotada de energía incontenible, que parece surgir y concretarse a través de sí misma, que se deriva de su propio impulso, en la cual, más allá de

4. «La gravedad constituye la sustancialidad de la materia y esta misma es la tendencia hacia el centro que [...] cae fuera de ella [...] Pero el centro no hay que tomarlo como algo material, pues lo material es precisamente poner su centro *afuera de sí*. No es el centro, sino la tendencia a él lo que es immanente a la materia». C. W. F. HEGEL, *Op. cit.*, parágrafo 262.

5. Elías L. RIVERS, *El soneto español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1993, p. 5.

sus enunciados, cada término lo es siempre de otro o es término medio para otro, de modo que los términos silogísticos (los llamados «mayor», «medio» y «menor» en la tradición aristotélica) caen en una corriente metamórfica que los arrastra a todos en su estela (en el medio preciso en que se mueve). Algunos casos clásicos serían: «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, e l'anno, / e la stagione, e 'l tempo, e l'ora, e 'l punto / e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto»⁶, donde se aprecia claramente que la transición —directa e inversa, creciente y decreciente, en los dos primeros versos, sobre imágenes de carácter temporal— se produce siempre según el esquema lógico que exige que el término medio (mediador) se encuentre contenido en el mayor mientras contiene al siguiente (o a la inversa); pero el mismo carácter silogístico se muestra en la transición del segundo al tercer verso (a saber, en el paso de las imágenes temporales a otras de carácter espacial), una transición que se produce al hacer girar su orientación sobre el único término (en sus sentidos lógico y semántico) que posee en sí mismo dos valores pertenecientes a cada uno de los órdenes descritos: ese «punto» (ese instante, ese lugar) que se da en el espacio y en el tiempo, sirviendo de eje a una y otra serie (localizando el «yo» en sus coordenadas); y otro ejemplo tomado de Petrarca nos lo ofrece el soneto que comienza: «Pace non trovo, e non ho da far guerra; / e temo, e spero; et ardo, e son un ghiaccio»⁷, donde se ve cómo la guerra incluye (o induce) lógicamente temor, como el temor aquello que se espera (pues es temor de algo por venir), en cuya espera se producen (y se incluyen) aquel hielo y ardor que corresponden a un suceso dudoso o, tal como se ha dicho, aquello mismo esperado y temido. El mutuo juego de inclusiones y exclusiones, contradicción y complementariedad, es lo propio de este modo 'silogístico' de construcción y desarrollo del discurso, rozando siempre el límite de infringir, en el modo que es propio del poema, el principio de no contradicción, como se muestra en el siguiente ejemplo: «L'amar m'è dolce, et util il mio danno, / e 'l viver grave[...] / Or qui son, lasso!, e voglio esser altrove; / e vorrei più volere, e più non voglio; / e per più non poter fo quant'io posso»⁸. Texto que es posible interpretar en el estricto marco

6. Francesco PETRARCA, *Canzoniere*, 61, vv. 1-3. (Cito por la edición de Atilio Pentimalli, Madrid, 1976).

7. Francesco PETRARCA, *Op. cit.*, 134, vv. 1-2.

8. Francesco PETRARCA, *Op. cit.*, 118, vv. 1-2 y 9-11.

de la lógica mientras finge ser todo lo contrario —un rasgo que se hará característico de la textura 'lógica' poética en el espacio de la analogía⁹.

2

Hemos hablado antes de *canzone*, y es que el soneto es, desde su nombre (un nombre que es su título y un título que es nombre programático), una forma aún ligada, expresamente, al mundo de la música. Es al mundo del son, al del sonido, un sonido verbal y musical (musical y verbal) al mismo tiempo a lo que remite de inmediato, donde el diminutivo «son pequeño», traducción escueta y literal del término italiano, quizá deba referirse en primer término a sus dimensiones reducidas más que a su carácter esencial. El origen culto de su forma, así como las dimensiones de sus versos, siempre de «arte mayor» desde el inicio, junto a la imbricación de su estructura, no nos hacen pensar en ningún caso en un valor 'pequeño' ni en una temática menor. Bien al contrario, y ya desde el inicio, la temática erótica, amorosa¹⁰ (central en la concepción antropológica de la cultura y el arte de la época como modo de conocer y conocerse —que hunde sus raíces neoplatónicas en la nueva lectura e interpretación del *Barqueto* y el *Fedro*, sobre un fondo que mantiene y desarrolla la relación feudal de vasallaje entre el poeta y su dama—), y el nuevo modo de mirar al fondo de donde viene el canto —y quien lo canta— («Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni»¹¹), van a servir de centro del que surge una gran parte de sus concreciones. Música pues, mas no simple canción, música «grave», será la condición de este «sonido»¹².

La comunidad fundamental donde se unen música y poesía tiene un carácter doble. Por una parte su base material, en cuanto que ambas se hacen de sonidos. Y por otra su flujo temporal, ya que al contrario que

9. Sobre las estructuras analógicas del pensamiento poético v. Juan BARJA, «La palabra de cruce», en *Baudelaire*, revista *Sileno* n.º 1, Madrid, octubre de 1996, pp. 10-17.

10. Los primeros sonetos de la historia, los del citado Giacomo da Lentino, eran todos ellos de tema amoroso. Ver sobre esto E. L. RIVERS, *Op. cit.*, y, para más detalle, E. H. WILKINS, «The invention of the Sonnet», en *Modern Philology*, 13 (1915-16), pp. 463-494.

11. Francesco PETRARCA, *Op. cit.*, 298, v. 1.

12. Así lo vemos resumido por ejemplo en una poética ya muy tardía, la de Rengifo, donde se dice que «El soneto es la más grave composición que hay en la poesía [...] y por eso este nombre, que parece común a todo género de copla, se da por antonomasia a ésta. Esta denominación de soneto, vocablo toscano diminutivo [...] se apropia este género de poesía porque suena más grave que otra ninguna compostura». Juan DÍAZ RENGIFO, *Arte poética española*, capítulo LXXI, «De los sonetos», Madrid, 1759, p. 95.

las artes plásticas música y poesía se definen por su incesante ritmo fugitivo —como lo tiene el mismo pensamiento sobre el que una y otra se construyen—, por su constante desaparición (artes de la memoria por lo tanto, donde la resonancia de lo dicho se repite y varía en cada espacio, en cada consonancia por decir). No puede ser por ello casual que en todas las civilizaciones y culturas la poesía y la música hayan nacido juntas y se hallan desarrollado y prolongado sobre un flujo común y paralelo hasta hallar su tardía autonomía. Y ello es causa también de que más tarde, cuando ya crecen *como* separadas, la poesía acucie los valores de lo que es propiamente musical interiorizando su proceso: el fantasma de la música perdida se hace ahora cuerpo del poema¹³. Quizá el más alto grado de este proceso de incorporación lo tenemos en el caso del soneto, con su regularidad rítmica y métrica y la fuerte recurrencia de sus rimas, siempre de carácter consonante, frente a la libertad de la canción y su sonido vago y más ligero, hecho muchas veces de asonancias. De ahí, una vez más, su identificación con el carácter dominante del sonido —el sonido que vibra en la palabra como forma superior del contrapunto¹⁴— pero un sonido que huye, a pesar de su firme

13. Para un desarrollo distinto de este tema y su transcurso hasta el simbolismo, v. J. BARJA, *Loc. cit.*

14. Tras el divorcio del poema y de la música, es curioso observar cómo se da un intento reiterado de hallar un nuevo espacio para ambos en la composición renacentista. La musicación abundante de sonetos es un hecho continuo en toda Europa, pero sobre todo en Francia y en Italia —donde el género entra a formar parte de la tradición del madrigal—. De este modo los sonetos de Petrarca, todo a lo largo del siglo XVI, serán puestos en música por autores como Bernardo Pisano, Tomaso Gimello, Spirito l'Hoste da Reggio, Nicola Vicentino, Stefano Rossetti, Baldassare Donato, Cesare Tudino, Mauro de'Servi, Andrea Rota y otros muchos. Pero quizás el intento más serio y ambicioso haya sido el realizado a partir de la obra de Ronsard, *Les Amours*, cuya primera edición de 1552 ya incluía un suplemento musical en el cual participaban músicos tan célebres como Clément Janequin, junto a otros famosos en su tiempo como Certon o Goudimel. Pocos años después Antoine de Bertrand, en 1576 y 1578, publicaría dos libros de canciones en los que musicaba en exclusiva y con una grandeza artística admirable nada menos que 60 sonetos de Ronsard (posteriormente musicaría otros 2 sueltos, junto con poemas de distintos autores, en una tercera y última colección). Otros músicos renacentistas de renombre que añadirán después música a textos (no tan solo a sonetos, pero sí de manera fundamental) de este mismo poeta serán Guillaume Boni, Philippe de Monte, François Regnard o Jean de Castro. Todo ello es coherente con el hecho de que, tratando la necesaria relación que debe darse entre la música y el texto, el mismo Pierre Ronsard, en su *Art Poétique* de 1565, escribiría: «La Poesía prescindiendo de instrumentos, o sin la gracia de una sola o varias voces, no nos es agradable en absoluto, como tampoco lo son los instrumentos si no están animados de la melodía de una voz hermosa». Ignorar esta expresa orientación —que se hace presente en la misma composición de los poemas— a la hora de tratar de la poesía (como modernamente se ha hecho) lleva a una radical incomprensión de su origen, su historia y su destino.

articulación en una forma compleja y categórica que anticipa, en el desarrollo de sus temas, el concepto mismo de sonata.

El debate que se abre en su interior no es sólo dialéctico en su fondo, construido a partir de más de un tema o de uno desmembrado en sus motivos. Por un lado se da su movimiento como desarrollo discursivo—silogístico y, también, contrapuntístico, tal como antes hemos señalado—; un desarrollo que se da de hecho confrontando un cuarteto a su interior, o, en su caso, una y otra estrofa, o bien, en su conjunto, los cuartetos (las dos premisas de la proposición) frente a los tercetos conclusivos. La posibilidad combinatoria en la que sonido y contenido—y con ello lo dicho y lo aludido— se dan como un complejo de tensiones siempre pre-vistas, siempre calculables, se cierra sobre un marco que realiza quizá por vez primera la unidad de sonido y de sentido con la pre-visión de la visión: artes del tiempo y artes del espacio se dan así reunidas, conjugadas. Congelando su límite, sus límites, el movimiento cae hacia su centro en la línea que corta el equilibrio entre dos mitades asimétricas; y es esa peculiar disimetría, esa perceptible diferencia entre los dos bloques de tensiones (con el distinto peso de sus masas—peso absoluto y pesos específicos— y con sus dos centros paralelos cuya gravitación se ve alterada según el movimiento de sus órbitas) lo que invierte de nuevo el movimiento hacia la conclusión: hacia ese cierre que da su cuerpo al texto en la frontera que detiene, de nuevo, su caída.

Se trata pues de un centro que descentra, espacio que devora todo espacio (el interior, el suyo; y el que queda extramuros, 'no-existiendo' más allá del perfil que le da límites) en el acto mismo de crearlo; en cuya retracción se da, de nuevo, como un diafragma siempre palpitante o una respiración de ser orgánico, la reproducción que lo reduce hacia el tema que es su propia forma¹⁵.

15. Esta misma firmeza estructural—y esa respiración de ser orgánico, *maelstrom* y volcán al mismo tiempo, a la que acabamos de aludir [carácter bien visible por ejemplo en la idea rilkeana de «ganancia de espacio»: así en el esencial «Atmen, du unsichtbares Gedicht! / [...] / [...] / eingetauschter Weltraum. Gegengewicht, / [...] / rhythmisch [...] / [...] / allmähliches Meer [...] / Raumgewinn.» (*Die Sonette an Orpheus*, II, 1); pero también en el que cierra la serie y el libro: «[...] fühle, / wie dein Atem noch den Raum vermehrt. / [...] / Geh in der Verwandlung aus und ein.» (*Op. cit.*, II, 29)—Sobre esta temática, que resulta capital en la obra de Rilke, v. Juan BARJA, «El canto», en VV.AA. *Literatura Universal*, Madrid, 1998—es la que hará posible su gran capacidad combinatoria, su autonomía, su libertad de mundo. Por eso, frente a otras formaciones, un soneto no deja de ser tal—e incluso puede serlo en un grado mayor de coherencia— prescindiendo de algunas de sus normas, sobre todo, en concreto, de la rima (así sucede por ejemplo, en castellano, en algunos sonetos de Neruda y, sobre todo, en el caso de Vallejo).

3

Hay un espacio de fragmentación cuya homogeneidad, siempre precaria, constituye el poema como un campo, como un terreno móvil o, mejor, como un campo magnético (en el sentido que le dará el surrealismo, pero ya mucho antes de su tiempo) en el cual cada 'texto' es elemento de una unidad superior que le da forma. Pero también, al tiempo, cada bloque—cada unidad estrófica, cada verso, cada palabra e, incluso, cada signo— conserva en todo caso su materia, su condición de posibilidad. En él cada palabra—y cada sílaba en los aspectos sonoros de su texto— se orienta según un modo que le es propio, con su polaridad y su movimiento que el poema concita por sí mismo más allá de la consciencia del 'poeta'. Como función directa de la forma, esta experiencia es ya reconocible desde nuestro temprano clasicismo, al menos desde el momento en que sus productos ya arrastran la experiencia de una forma. En este específico sentido, lo que hoy, de algún modo, nos parece ser lo más propio de la modernidad, desvela su raíz y su memoria como una latencia que transita mucho antes de que fuera formulada, como una presencia 'inmemorial'. El perfil de ese espacio, de ese campo que es la forma objetiva del poema, más material cuanto más formalizada, podría describirse de este modo: «un círculo cuyo centro está vacío: fragmentos, letras, signos [...] sobre una hoja de papel, y una fuerza invisible y escondida que, potenciada por aquel vacío, otorga su figura a lo [...] visible»¹⁶.

Esta experiencia encuentra un momento central de irradiación en la poética moderna occidental en el caso concreto del soneto. No sólo por aquello que en su razón estructural se impone como forma hereditaria, con su carga genética latente y su genealogía sumergida—presente en cada nueva manifestación—: la fuerza generada por la forma trae consigo una historia que procede de formas anteriores; la estructura dual del silogismo, pero también la del epigrama y la historia del dístico latino¹⁷, junto a la experiencia de la música en su asociación con lo poéti-

16. Es lo que un poeta de este siglo llamaría «fragmentos a su imán». El texto aquí citado procede del estudio de ese título, «Splitter um einen Magneten», original de Bernhard Teuber, que acompaña a la edición bilingüe de una antología de poesía de Lezama. (José LEZAMA LIMA *Fragmente der Nacht*, Munich, 1994, p.103).

17. Todos los especialistas coinciden ya desde el principio en esta procedencia del soneto. Un resumen de estas opiniones nos lo ofrece Rivers—*Op. cit.* pp. 5-6— cuando escribe: «Parece que su discreto encanto depende en alguna medida de su fuerte unidad asimétrica, comparable a la del dístico elegíaco [...] un hexámetro seguido de un pentámetro, con cada verso divisible en dos

co. Pero más allá de ello, en el soneto —más allá de las ‘formas’ de su forma— se encuentran sus tensiones materiales: sus elementos, siempre en movimiento, pugnando en el espacio en el que giran por cobrar su completa independencia, su tendencia al fragmento, hacia el vacío que surge de su centro y hacia el borde de donde surge el texto (el negativo siempre invisible, dado como falta)¹⁸. ¿No es esa la figura inalcanzable donde cifra su esfuerzo la ‘escritura’? Configurar un texto, un entramado en el que cada parte sea un todo —como poema en sí, como palabra completa en su decir— y donde todo sea al tiempo completo y necesario¹⁹; donde además el todo (su estructura) sea al tiempo lo dicho,

hemistiquios. Los teóricos renacentistas habían de señalar esta relación asociando el soneto con el epigrama clásico. (Véase [...] lo que dice Fernando de Herrera en su discurso a propósito del primer soneto de Garcilaso, *Anotaciones*, p. 66: «Es el soneto la más hermosa composición, y de mayor artificio y gracia de cuantas tiene la poesía italiana y española. Sirve en lugar de los epigramas y odas griegas y latinas, y responde a las elegías antiguas en algún modo [...]».) Y ya en pleno barroco, el citado Rengifo insistirá con palabras semejantes en el mismo argumento cuando dice del soneto que «recibe comparaciones, semejanzas, preguntas y respuestas, y sirve para quantas cosas quisiere uno usar de él; para alabar o vituperar, para persuadir o disuadir, para consolar y animar, y finalmente para todo aquello que sirven los epigramas latinos». (Juan DÍZ RENGIFO, *Loc. cit.*).

18. Esto es lo que permite, en cierto modo, no hablar solamente de ‘fragmentos’ en el espacio interno del soneto (para cada verso o cada estrofa, autosuficientes en el límite) sino, más allá, en ese espacio —ese espacio ‘exterior’ e inagotable (también porque procede de sí mismo: ‘uno’ con su ‘interior’)— donde el soneto se revela, a su vez, como ‘fragmento’: en tanto que «fragmento recogido de un vasto texto plurilingüe que empezó a tejerse en la antigüedad clásica y se sometió a nuevas elaboraciones en las formas poéticas italianas y luego españolas». (E. RIVERS, *Op. cit.*, p. 16). El soneto es pues ‘uno’ con su género, como el hombre en el seno de la especie; y no sólo, agotando la metáfora, respecto de los textos del pasado; más, quizá, de los textos por-venir.

19. Para realizar esta tendencia que forma parte del poema mismo —de su proyecto en tanto que poema como su tender hacia sí mismo en un destino siempre originario— resultaba preciso ‘crear’ un verso que fuera en sí un poema: como forma. Frente a los varios metros tradicionales —hechos de versos ‘pares’ siempre divisibles en hemistiquios y, en cuanto tal, compuestos— ‘indivisibilidad’ del endecasílabo, que levanta su forma independiente, ya como verso ‘uno’ —uno y ‘único’— en el seno del ‘único’ poema. El verso ‘par’ lo es sólo —sólo es verso— gracias al apoyo de la rima, que le da rigidez (que lo completa), y aún más al apoyo de la música. El verso ‘impar’ del endecasílabo, nunca divisible exactamente, está hecho por entero de su ritmo, de su propia tensión ensimismada. Por eso puede prescindir de rima, pero no de escansión —donde se cifra su procedencia clásica: su cuerpo—. El verso (blanco o no) debe ser ‘único’ desde su propio centro, en la estructura que le da su unidad originaria; o, más aún, y dicho de otro modo: el endecasílabo, el verso de once sílabas, es el primer verso —el verso uno— de los de ‘arte mayor’ (el molde ‘necesario’ del soneto) cuya cifra corresponde a un número primo, divisible tan sólo por sí mismo o por la unidad. La combinación de los dos ‘artes’, el mayor y el menor, dará la silva, hecha de versos puros, verdaderos (heptasílabos combinados a endecasílabos) en su ‘indivisibilidad’ constitutiva —esa silva que no es casualmente la otra gran formación en lo poético de la subjetividad de lo moderno, es decir, del modelo subjetivo del renacimiento y el barroco—. Así, el endecasílabo —y su combinación con el heptasílabo— ‘compuesto’ y presentado como forma en sonetos o en silvas,

desde antes, independiente de su contenido y reproduciéndolo en silencio: más acá de toda concreción.

4

Abarcable —mental, físicamente—, presente entero frente a la mirada que está fija ante él, sobre la imagen plena de un poema que fuera el caligrama de su esencia (igual que aquellos textos que ya en el tardío mundo griego eran perfil de un hacha o de unas alas²⁰), el soneto está ahí, ante nosotros, fijado como forma, como espejo para poder mirarlo fijamente (para poder mirarnos, contemplarnos sobre sus aguas densas, refractarias). Pues, ¿qué quiere decir, qué significa que el soneto esté ahí, ante nuestros ojos, sino el hecho mismo de su abrirse como materia firme, como cuerpo, como figura de una identidad?

Para cualquiera que, ya en su tradición, puede identificarlo como tal no leyéndolo, viéndolo: ‘leyendo’ su presencia inconfundible, el soneto está hablando ‘como forma’ mucho antes que ‘como contenido’, pero también simultáneamente durante el acto mismo de leerlo (de descifrar su significado como poema individual). Una lectura doble, que sólo pertenece a esta estructura.

Claro está que ha habido otros intentos de concretar figuras semejantes —por ejemplo en el caso de la décima—, pero la fortuna del soneto y su larga presencia entre nosotros, que posee motivos estructurales como pronto veremos, lo aísla e identifica como un caso único, muy probablemente irreplicable. Cualquier otro poema carece de lo que podríamos llamar su exacta ‘puesta en página’ (y sobre todo: en una sola página), o de algo que resulte equivalente; cierto que es concebible realizar un poema que esté compuesto de una sola octava, un terceto, un cuarteto o cualquier otra configuración hecha de uno o de varios elementos homogéneos o heterogéneos, combinados o puros, pero sólo el soneto posee dimensiones ya previstas (esos catorce versos que lo cumplen) junto a una estructura prefijada.

Así pues, el soneto tiene cuerpo, pero no uno cualquiera. Para él que lo contemple fijamente su percepción es doble, un poco como sucede de algún modo con el dibujo del cubo, que se ve en diferente perspectiva

corresponde a la plenitud de la afirmación de lo múltiple y único en el espejo de lo subjetivo.

20. Incluidos en el Libro XV de la *Antología Palatina* con atribución al poeta Simias de Rodas. Para una edición española, ver la traducción de Manuel GARCÍA TEJERO y María Teresa MOLINOS TEJADA en *Bucólicos griegos*, Madrid, 1986.

según la posición de nuestros ojos. También así el soneto puede verse, puede ser percibido, de dos modos conexos, siempre en alto grado antropomórficos: puede verse primero como un cuerpo (como un cuerpo humano) con su cabeza, su tronco y sus extremidades (es decir, sus tercetos), en lo cual este juego peculiar vuelve a mostrar sus resonancias lógicas y su 'movimiento' ya descrito. Y puede verse en segundo término, si aguzamos los ojos algo más en su bloque cerrado, como un rostro: y, nuevamente, como un rostro humano. Siendo la época de su formalización la de las primeras manifestaciones de lo que llamaríamos historia en el sentido moderno de este término, pero también el de la aparición de la primera persona narrativa y la autobiografía como tal, así como la era del retrato —y el autorretrato especialmente—, nada sorprende la percepción de lo poético configurado como cosa humana, como objeto en el cual se da un sujeto plasmado y revelado como forma²¹ (como forma concreta, material).

Concebido como imagen del sujeto que en él habla, el poeta que lo ha escrito —en cuyo caso el soneto es un espejo, la página o el agua en que mirarnos como rastro fugaz de nuestra vida— no es tampoco extraño que esta forma que da a ver nuestra voz en nuestro rostro dé origen a un género específico: el conocido «Rechenschaft-Sonnet», cuyo modelo sería el ya citado «Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni» (concebido a partir, probablemente, del primer terceto de Dante en su *Comedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita»), con descendencia famosa en castellano, como el soneto I de Garcilaso («Cuando me paro a contemplar mi estado»), el de Lope de Vega que lo imita y que comienza por el mismo verso, o el compuesto por Gutierre de Cetina («Cuando a contemplar vengo el curso breve»). Parece aquí adecuado señalar una compleja y doble operación: el giro de la narratividad predominante en la lírica tradicional en el medievo hacia una forma de la introspección que encuentra su cifra en el soneto (su lenguaje cifrado, sus perfiles, su dibujo patente, visual); y el giro correlativo del sujeto

21. Parece sugerente recordar que si para Hegel, tal como expone en sus *Lecciones sobre la estética*, el arte clásico en su apogeo —el arte griego— encuentra expresión suprema en la presentación de un dios antropomórfico, por lo que su tipo fundamental es la escultura, el arte romántico (el cristiano), que se expresa preferentemente en las formas artísticas marcadas por la interioridad, tiene su tipo fundamental en la poesía en tanto que arte más espiritual. En este sentido —y sólo en cierto modo contra Hegel— el parentesco antropomórfico señalado entre soneto y cuerpo abre una trama de 'nuevas' relaciones que puede iluminar el 'clasicismo' que alcanza, como figura del espíritu, en el espacio de su interioridad allí externamente presentada, esta forma concreta del poema.

hacia su propia voz —el autoexamen que hace posible 'verse' (en el poema).

Pero además, correlativamente, podemos igualmente concebirlo también como la imagen de 'un' sujeto: como imagen del 'otro', nuestro otro (de algún modo diremos: nuestro doble) —con lo cual el soneto es una vida, «bella cosa mortal»²², en cuya imagen contemplamos la nuestra (y nuestra muerte)²³.

5

De este modo el espejo cobra vida. Más allá de la reproducción o del reflejo, él encarna su propia producción —su pro-ducción de voz (para nosotros, para quienes lo leen y lo escuchan, en tanto que lo ven: en una imagen artificial y, por ello, más humana). Cerrado sobre sí, desde su cuerpo, código temporal de una conciencia ¿qué nos impide oírlo de manera directa, voz autónoma, más allá de la voz del que lo escribe? Más allá del poeta y de su texto —pero también después, cuando éste calla, y antes que hable, y al tiempo que lo hace— el poema cobra voz desde su forma haciendo suyo aquello que se dice en su interior, a su través, bajando desde sí hacia sí: a su destino.

«Catorce versos dicen que es soneto»; con independencia del 'cinismo' y 'frivolidad' de su propuesta, Lope lo señala claramente. El soneto —y nosotros lo sabemos por más que esta conciencia es invisible a fuerza de palpable, de patente— es el texto que tiene que morir. Que muere cuando alcanza su final, pero que muere ya desde el principio en la conciencia atenta del que sabe pues, con independencia de su texto,

22. «Cosa bella mortal, passa e non dura», verso octavo del soneto 248 del *Cancionero* de Francesco Petrarca. Para un completo análisis de este texto ver Félix DUQUE, «A la luz de la debilidad de la palabra. Topología de un soneto de Petrarca», en *La humana piel de la palabra. Una introducción a la filosofía hermenéutica*, Chapingo, México, 1994.

23. En el movimiento aquí descrito, como visión de sí y visión del otro o como relación a sí y al mundo —soneto como espejo y como cuerpo— podemos aislar en cuanto tipos las clases principales de sonetos en sus particulares concreciones. El primer tipo básico sería el «Rechenschaft-Sonnet» antes descrito, el que mira al sujeto como otro para volver a sí, sobre el espejo mediador de su imagen (de su forma), y así salir de sí, hacia su otro; el segundo sería el «amoroso», el que mira hacia el otro desde sí conociéndolo ahora como uno y, sin embargo, al tiempo, como ajeno, como cuerpo del otro, irreductible si no es en el seno de la obra —en la forma 'sin fondo' del soneto como obra cumplida, realizada—; y el tercero, que vuelve hacia su forma (hacia la forma 'pura' del soneto) desde su concreto contenido, el que mira a lo otro como otro en su radical alteridad, allí donde el soneto —su 'voûimen'— es ya todo el espacio de una falta; y este último tipo el que concreta el cadáver 'perfecto' del soneto (como lápida, túmulo, pirámide, escultura de un cuerpo: y como sombra de su plena quietud) vuelve de nuevo su mirada incesante: sobre sí.

el soneto es el modo de lo poético (aún más: el único modo de lo poético) que muere exactamente como forma. Una forma completa, consumada desde siempre: desde antes de escribir-se. Quizás es este el hecho capital que determina su forma duradera. La vida transitoria del soneto —transitorio es el signo de lo vivo— constituye quizá la diferencia con cualquier otra forma de la lírica, lo que le da su fuerza y pervivencia y su poderoso dramatismo con independencia de su texto. También en esto el soneto es como el hombre: todo soneto muere en su transcurso, más allá del motivo que contiene.

Cuajada su materia como forma —como forma encarnada, material, con sus límites siempre prefijados; como copertenencia en la figura de un poema pre(e)scrito en el poema— sólo puede trazarse en este caso este sumergido paralelo entre soneto y hombre, entre forma del texto y vida humana. Cualquier otro modelo de lo poético viene a ser respecto al caso del soneto lo que el animal es para el hombre: porque sólo el soneto, como el hombre, ha cobrado conciencia de su límite (y con ello conciencia de su vida²⁴) en un modo concreto de lo lírico donde ‘materia y forma’ —si es posible que hablemos todavía de este modo— se copertenecen por completo: donde la forma es toda su materia, todo su contenido, ya previsto en sí mismo, siempre antes de escribir-se. Su materia es su forma: desde siempre²⁵.

24. «Las cosas naturales son limitadas y solamente son tales [...] mientras no *saben nada* de sus límites generales, mientras su determinidad es un límite sólo *para nosotros no para ellas*. Algo se sabe como *límite* o falta, es más, algo se siente como límite o falta solamente cuando uno, al mismo tiempo, está *más allá*. Las cosas vivas tienen el privilegio del dolor [...]». (G. W. F. HEGEL, *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*, parágrafo 60; las cursivas son del original. Cito por la edición de Ramón VALS PLANA, Madrid, 1997, p. 162).

25. Lo que aquí se pretende ‘describir’ no se encuentra tan lejos como pudiera parecer a primera vista de la concepción aristotélica. La impugnación de la dualidad ‘tradicional’ —especialmente en el campo de la teoría literaria— de materia y forma, tal como, malamente, suele ser entendida de modo rutinario, se apoya en realidad, precisamente, en el hilemorfismo aristotélico según el cual no sólo materia y forma resultarán ser ambas entidad (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VII, 1029a, 3), sino que también y sobre todo «la materia última y la forma son uno y lo mismo» (ARISTÓTELES, *Metafísica*, VIII, 1045b, 18). Para un desarrollo moderno del problema, ver G. W. F. HEGEL, *Op. cit.*, parágrafos 133 y 134, especialmente cuando escribe: «La referencia a sí del fenómeno está [...] perfectamente determinada, posee la *forma* en ella misma [...] como subsistencia esencial. Así la forma es *contenido* y, con arreglo a su determinidad desarrollada, es la ley del fenómeno [...] Al tratar de la oposición de forma y contenido es esencial retener [...] que el contenido no es algo carente de forma, sino que tanto tiene la *forma en él mismo como ésta le es algo extrínseco*. Se presenta aquí la duplicación de la forma que, [...] en tanto reflejada hacia sí, es el contenido, y, [...] en tanto no reflejada hacia sí, es la existencia extrínseca [...] En sí está aquí presente la relación absoluta de contenido y forma, [...] el venir a dar cada uno de ellos en el otro de tal modo

‘Leído’ de este modo, desde esa gravedad constitutiva, comienza a ser posible comprender por qué en los treinta y ocho sonetos de Garcilaso se va tratando una y otra vez (al menos en diecisiete de esos textos) —más allá del tópico petrarquista que asocia amor y muerte como un todo— de acabamiento, del morir y de la muerte. Y por qué además en muchos de ellos la confusión de personas ‘sobre’ el texto —la del poeta, la del soneto y la que lee— llega a ser una trama indescifrable. Un ejemplo entre muchos se nos muestra en el final del soneto V, cuando dice: «Cuanto tengo confieso yo deberos; / por vos nací, por vos tengo la vida, / por vos he de morir y por vos muero», en cuyo texto la muerte del poeta (que no es tal, pues no muere con su texto) es la muerte del texto —del soneto— en el momento de su consumación, en el exacto cierre de su forma. Resulta aquí evidente que el soneto (mucho más el soneto que el que escribe) tiene vida tan sólo para el canto («yo no nací sino para quereros») y que es en el curso de ese canto donde nace, donde vive y donde muere²⁶.

que el *contenido* no es nada más que la *conversión de la forma* en contenido, y la *forma* no es más que la *conversión del contenido* en forma» (p. 133 cit.). A continuación, al determinar la relación en que se da esta conversión, se refiere en consecuencia al contenido ahora ya «en tanto forma desarrollada» (p. 134 cit.). De manera analógica, parece lícito aplicar aquí —es decir, en el campo de la estética— el rechazo hegeliano de la comprensión corriente de la lógica en tanto que ciencia meramente formal, especialmente cuando escribe en el parágrafo 162 de la misma obra: «Si las formas lógicas del concepto fueran realmente recipientes muertos, pasivos e indiferentes de representaciones y pensamientos, su conocimiento sería un relato redundante y, para la verdad, superfluo. Pero en realidad, en cuanto formas del concepto, estas formas son, por el contrario *el espíritu vivo de lo efectivamente real*, y de lo efectivamente real sólo es verdadero aquello que lo es *en virtud de estas formas, por ellas y en ellas*. La verdad de estas formas por sí mismas nunca ha sido estudiada ni investigada, como tampoco lo ha sido su conexión necesaria». En un sentido paralelo, es posible afirmar que no existe una sola forma de lo poético que sea realmente recipiente muerto, pasivo e indiferente de pensamiento o representación alguna. El desconocimiento tanto teórico como práctico de la conversión aquí descrita lleva de hecho a la mayor parte de los análisis de las obras artísticas y literarias a caer, en el mejor de los casos, en un mero ejercicio de ‘situacionismo’ histórico (cuándo fue hecha la obra, a partir de qué instancias, frente a qué resistencias, etc.; lo que es claro que posee un interés), ignorando la obra como tal, a la que los ‘críticos’ temen como a su mayor enemigo; y también, en el peor, a reducir la obra a ‘contenido’ (es decir, a un contenido que no es tal, sino sólo el remedo de su hueco) efectuando una mera ‘traducción’ —que es aquí la traición más radical— en términos descriptivos y/o banales.

26. Una y otra vez nos encontramos este modo concreto de ‘leer’ donde es la misma voz la que ‘se’ lee; así se ve en Garcilaso, verso a verso: «allá os vengad, señora, con mi muerte» —s. II, v. 14+; «si no es morir, ningún remedio hallo» —s. III, v. 13+; «la cierta muerte, fin de tantos daños» —s. VI, v. 1+; «verme morir entre memorias tristes» —s. X, v. 14+; «olvidando su muerte y aun la mía» —s. XIV, v. 14+; «la voz del que se llora por perdido» —s. XV, v. 13+; «donde vi claro mi esperanza muerta» —s. XXII, v. 12+; «me cierre aquestos ojos que te vieron» —s. XXV, v. 13+; «colgad en vuestro carro mis despojos» —s. XXX, v. 14+; «y en llanto y en ceniza me deshago» —s. XXXV,

Así, no es sólo un tema el que nos habla (el tema está presente en cualquier género) sino que, sobre todo, es ese tema el que 'se' (re)presenta como forma. Otros grandes poemas, entre tantos, nos podrán mostrar lo que decimos. Por ejemplo en el caso de Quevedo, y en el soneto titulado «Represéntase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió», el primer verso «representa» el nacimiento («¡Ah de la vida! [...] ¿Nadie me responde?») y los últimos el fin definitivo («pañales y mortaja, y he quedado / presentes sucesiones de difunto»), mientras el primero de los tercetos tematiza el curso de la vida («Ayer se fue; mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin parar un punto: / soy un fue, y un será, y un es cansado») sobre el cuerpo vivo de la obra²⁷. Una vez más, el texto es el que habla desde las propias líneas en que vive hacia su final inevitable: un final esperado y deseado por el lector, que sabe que el soneto tiene un fin ya previsto; como el suyo. Pero también en Góngora hay sonetos donde el motivo latino del *carpe diem* se representa íntegro en el texto; en uno, por ejemplo, se transita desde lo más vivo de 'su' cuerpo («Mientras por competir con tu cabello»), pasando por el cuerpo en su conjunto («goza cuello, cabello, labio y frente»), hasta 'su' completo deshacerse («en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada») en el verso que traza 'su' final. En un segundo texto, el de la rosa, también se tematiza el nacimiento en el primer verso del poema («Ayer naciste y morirás mañana») y de nuevo se cierra sobre el límite («Dilata tu nacer para tu vida, / que anticipas tu ser para la muerte»)²⁸.

Más allá de evidentes diferencias entre la vida exacta de esta forma —que es la vida del arte, del espíritu encarnado en el cuerpo del sone-

v. 14—. Del mismo modo, al hablar del sueño: «Del sueño, si hay alguno, aquella parte/ sola que es ser imagen de la muerte» —5. XVII, vv. 9–10—. O al tratar la 'ceguera' del poeta: «do por no ver mi muerte allí esculpida/ cerrados hasta aquí tuve los ojos» —5. XXX, vv. 10–11—; aquí puede decirse en cierto modo que es el soneto mismo, como obra, esa muerte perfecta, cincelada, ante la cual la vista se nos niega.

27. Otros famosos sonetos de Quevedo pueden ser leídos igualmente como muerte del texto (sobre el texto) —y por ello del lector y del poeta—. Así el que termina: «su cuerpo dejará, no su cuidado;/ serán ceniza, mas tendrá sentido;/ polvo serán, mas polvo enamorado»; donde los referentes: «alma», «venas», «médulas», pueden serlo igualmente del soneto, con sus versos, sus estrofas y su tema. Lo mismo se presenta en este otro: «Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte».

28. Para un análisis completo de este texto ver José Manuel CUESTA ABAD, *Poema y enigma*, capítulo IV, «Del alegorismo como enigmatología», (en prensa actualmente; obra cuyo texto he podido consultar en el momento de redactar estas líneas por amabilidad y permiso de su autor).

to— y la vida concreta del que escribe (y, más acá de ella, de la rosa que se abre a la vida, o del que lee), todas ellas lo son «para la muerte»: en tanto que se abren sobre un límite para poder ser vistas como vidas. Y es de hecho la muerte de esta forma, que es su consumación, lo que permite (imagen invertida de lo humano) su fijación, su modo de presencia completa en su interior, en su cerrarse para ser percibida externamente, en su 'muerte' formal, como existencia. Espacio circular que nos devuelve otro espacio, otro cuerpo, nuestro rostro, nuestro tiempo medido, para siempre, su destino y su cifra: su razón.

Tema y forma, la muerte y el soneto han sido cuerpo y alma, inseparables ya desde el inicio de su historia, y una y otra vez, ante nosotros, han venido trazando su camino hacia una conclusión inevitable: un cierre lógico, musical y métrico, cuerpo y campo precisos, un espejo infinito que absorbe todo espacio; que absorbe toda forma, todo tema. Desde el *Cancionero* de Petrarca (con las dos partes en que se articula: «In vita» e «In morte di Madonna Laura») a los *Sonetos a Orfeo* de Rainer Maria Rilke (igualmente divididos en dos series; ¿cómo no recordar, ya en el segundo, a la muchacha que yace en el poema: «Und fast ein Mädchen wars und ging hervor / aus diesem einigen Glück von Sang und Leier /.../ Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf /.../ Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv / erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte?— / Wo sinkt sie hin aus mir?... Ein Mädchen fast...»), o el trágico soneto en que Vallejo («Me moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo»²⁹) se confrontó a su muerte, la veía cumplida sin cesar: sobre su obra. Releyendo su espejo, en el soneto, edificó su muerte: la creó.

CODA

Parece innecesario recordarlo. Sólo a partir de un marco —de su marco— puede hacerse visible lo visible, mas sólo desde el marco que lo mira. Sólo desde su forma, la que hace que posea sus límites precisos, pero sólo en la nuestra, en el encuadre que da forma a su forma (a nuestros ojos). La vida de la forma, dilatada en un tiempo que quiebra nues-

29. César VALLEJO, *Poemas póstumos*, en *Poesía Completa*, Madrid 1997, p.379.

tro tiempo en su propio reflejo, en el continuo despiece de su quiebra, se revela, finalmente, en la forma de una vida.

Plantear el problema de una forma —la cuestión del problema de una forma— es ya en sí renunciar a resolverlo. Se trata aquí, al contrario, de crearlo (si esto es posible) más allá de sí —y más allá de sus determinaciones—. Plantear el problema de una vida —la cuestión del problema de una vida— es ya en sí resolverse a renunciar.

Geografía de la tristeza

JOSÉ MARÍA BONACHERA

«... yo te conozco, extraño mundo»

Juan Gil-Albert

La superficie del agua es también la superficie del aire, pero tan clara evidencia se oculta a nuestra mirada tendenciosa, permanece casi siempre acallada por la tiranía erótica de lo visible, que reclama para sí nuestra atención, ebria de sinrazón y desco.

El lenguaje se amana en lo visible. Modela y dice una realidad por él mismo establecida; de ella se sirve y sobre ella intima y coquetea consigo. Al lenguaje le conviene una realidad dócil, de clara y azogada mansedumbre, en la que se mira y se remira. Necesita el lenguaje un correlato así en el que cebarse, afirmación narcisista de su propio ser propiciada por la exuberancia de un entorno espejeante. Gusta el lenguaje de redundar en su ejercicio, de subrayar su presencia en histriónica afirmación y sometimiento de las cosas, porque el nombrar no es sino enfrentamiento y esperanza de un eco. Lenguaje, pues, receloso y guardián de su rutinaria hegemonía.

La metáfora es el vértigo al que tiende algunas veces el lenguaje. A sus acantilados se acerca de cuando en cuando para sentir su atracción, aunque no sea más que para constatar —pero allí— su dominio sobre la potencia silenciosa de unos acontecimientos anónimos donde se fundan las propiedades autorreflexivas de la palabra. No es mucha la intensidad que el lenguaje precisa de sus referentes para lucirse; más bien su ostentación requiere de ellos la trivialidad más absoluta, la más austera y liviana complicación de los sucesos, la simple contundencia de las cosas,

que con sólo ser cumplen su cometido y en su ser abundan si tienen la dicha de convenirle al lenguaje, si, al decirlas, incrementa el lenguaje su fulgor insaciable y complaciente. Ningún riesgo. Todo atrevimiento es temerario y repudiable cuando está en juego el eco del lenguaje, el brillo que siente como suyo en ese nivel constitutivo y sanguíneo en el que cada letra es transmisora de la savia vital y los sonidos se orquestan en fraternal sinfonía. Soberbios. Superiores. Dando a entender que en ellos vive toda importancia pensable, que toda posible emoción habrá de pagar el tributo de la contingencia y contribuir mansamente a intensificar el resplandor que las anima, ya sea en las bocanadas invisibles del habla, ya en las azuladas venas de la escritura. Y para esta realidad feudataria, las cosas no son más que potenciales aspirantes a conjurar su mudez, candidatas a la gracia del lenguaje, merecedoras posibles del antídoto contra la indiferencia. El lenguaje jerarquiza entonces la realidad en virtud de su rendimiento especular, según un sistema de fuerzas que se conduce con el abandono irremediable y exacto de un río: rápido y acróbata en su descenso, afectado y sereno en la adulta lentitud agónica del llano. Allí donde el lenguaje se oye a sí mismo, recalca e insiste; ahí donde siente gozo, se exhibe sin pudor. Extensas regiones de la poesía se asientan sobre este exceso del lenguaje gobernado por el regusto y la sonoridad, por el vacío artificioso. Es aquí el lenguaje embaucador y libertino; actúa por cuenta propia, hace y deshace a su antojo y a espaldas de la corte, con la parcialidad abusiva de la autoridad colonial, fingiendo que la perte es el todo y disimulando con seducción lo que no es otra cosa que una impostura subversiva. Pero la metáfora le recuerda al lenguaje lo fraudulento de su actitud. La metáfora desconcierta, confunde al lenguaje, lo aturde, lo ensombrece (o lo asombra, más bien), y en todo caso lo destituye de su ficticio endiosamiento y le interrumpe su troteillo de andarín campestre ensimismado y jocoso. La metáfora se le aparece al lenguaje como un escalofrío concitador, como promoviendo un encuentro con algo. Y el arte es, por tradición, uno de los lugares donde se producen estos enigmáticos encuentros. El arte es tierra de nadie porque es sólo eso: un lugar para el encuentro. Allí el lenguaje se honra a sí mismo porque convierte lo irremediable en una lucha que es una síntesis de tentación y amenaza, una lucha que el lenguaje luego no olvida y que lo dignifica y advierte. Al constituirse en lugar común, el arte ofrece al lenguaje la posibilidad de acudir allí en cualquier momento a provocar el encuentro, aunque es muy frecuente

que la única intención del lenguaje no sea entonces otra que la de representar allí su farsa de siempre, la de nombrar la superficie del agua para mirarse en ella sin más.

El lenguaje busca el encuentro por mediación de unas gentes que suelen llamarse artistas. Los artistas suelen conocer mil trucos y artimañas para hacerse valer en su cita con esa extraña presencia que la metáfora precede, como la brisa anuncia el mar. Los artistas batallan a menudo con encargos y contratas, o bien ofrecen sus invenciones y ocurrencias a imaginarios clientes que, cuando aparecen, naturalmente desconfían porque nadie se fía de los mercaderes. Pero el encuentro con eso que, por ponerle algún nombre y no dar más vueltas, se llama arte, nadie se lo encarga al artista; es simplemente un brote en su interior que, a poco que sepa distinguir, sabrá por dónde encauzar. De sus más o menos frecuentes comparecencias a orillas de ese océano que tanto lo desasosiega, el artista hace por dejar un hermoso recuerdo que aproveche además a quienes nada juegan en ellas. Y así es como el artista puede llegar a hacerse querido y entrañable y digno de quedar en la memoria de los demás. Aunque lo verdaderamente inquietante de los artistas, lo que interesa de veras es su existencia misma, algo en lo que no solía repararse de manera inmediata (ni falta que hacía) pese a la indiscutible soledad de las artes, que un día se abrazaron en un interrogante abstracto y común que las dejaba para siempre como en suspensión, con la deuda permanente e incómoda de lo no consumado. Los trabajos del arte son un símbolo del deseo inextinguible. El artista italiano Miguel Ángel Buonarroti, que vivió hace ya unos cuatrocientos años, fue una de las primeras personas en poner el acento en estos interrogantes de los trabajos del arte. Su obra, en cierto sentido muy especial y aparte, carece de importancia, es poca cosa. Él sí quiso nombrar la superficie del aire, obligar al lenguaje a posarse en otro sitio y escatimarle su complacencia, infligirle un revés a su conciencia totalitaria. Pero, al contratarlo, tampoco eran éstos los planes de esa gran detentora de la palabra y fabulosa factoría de términos de precisión que es la Iglesia, que en un alarde de ingeniería semántica, con la sagacidad del científico y la frialdad del psiquiatra, logró elaborar una aleación terminológica que asegurase el monopolio de las expectativas en la imaginación de todo lo que pudiera exceder el reino de este mundo y mantuviese a raya todo prurito de expansión espiritual que tratara de eludir sus imposiciones arancelarias. La misma iglesia que confirió a la

moral rango preventivo bajo la consigna del *por si acaso* y mediatizó la imagen de Dios y lo dio por escrito para rebozar las faltas en la gravedad de lo meramente legal y agarrarlas como puro y simple valor de cambio. Y, en fin... cosas del Estado.

Así, separados quirúrgicamente dos mundos con una proyección imaginaria que cobra dimensiones geográficas en la doméstica materia del lenguaje, las cosas de *allí* (que es también arriba) tienen el claro sentido de condicionar las conductas de *aquí* (que también es abajo, y, en un sentido extremo, los ínferos, y el infierno, dibujado por Dante en el centro de la tierra, donde nos precipita el peso, la fuerza de nuestros pecados), y ello sin que el merecimiento del *más allá* implique el más mínimo deseo de abandonar nuestro constatable y familiar *acá*, y aun anhelando que el momento del tránsito permanezca indefinidamente aplazado. ¿Cómo pudo la Iglesia proponer un lenguaje en el que dirigirse a Dios y cumplir penitencia se hace con las mismas palabras, las de aquí, las del agua, las que se empeñan en sí mismas, diferenciando imploración y castigo por una exigua cuestión de cantidad o reiteración machacona (aceptación previa de la potestad prescriptiva del ministro? La Confesión es un pago en palabras. La Iglesia de alimenta de energía moral, y en la Confesión se entregan, se dicen y, por fin, se carburan los pecados, dolorosa transmutación para quienes experimentan en ese trance la química del lenguaje frente a una negra figura que parece decir: «no queremos verte, son tus palabras lo que queremos a cambio del visado de tu inocencia; el arrepentimiento es cosa tuya»; secretísimo trueque de traficante apariencia que subraya que quien tiene la palabra tiene el poder.

El lenguaje tiene una parte carnosa donde viven, como enterrados, los misterios de la palabra, que son el miedo, el dolor, el placer; y tiene también otra parte que se abre al infinito y que es como un litoral escarpado y marino y siempre cambiante. Miguel Ángel fue acaso el artista más firmemente enfrentado a ese fondo carnal del lenguaje, a esa palabra erótica e inundatoria que cierra oídos a la voluntad. Grande es en él la voluntad como para dejarla olvidada entre la carne sollozante de la palabra. Tan grande y poderosa, que hizo estallar todas las arquitecturas de ritmo y de música en cuyos cimientos no hay más que la babeante laxitud de unas pocas sílabas.

Y, sin embargo, la embriaguez de carne es evidente en la obra de Buonarrotti. Y aun ostentosa —quién podría negarlo—. Señalada con

insistencia, tal vez, como lugar necesario para todo sentir, pero como parte, tan sólo, de alguna totalidad, alusión empedernida a una Belleza que es obligación suya desplegar. En su obra está también el arrebatado oscuro y ambiguo del deseo cristalinamente sucio de los cuerpos, la sacudida confusa de los sentidos, que ignoran la distinción de los sexos. Afirmación entusiasta de la fusión de las anatomías, cada figura de Miguel Ángel es en sí misma la representación de una cópula, es a un tiempo mujer y hombre sorprendidos por el artista en pleno coito. ¿Por qué iba a ordenar el papa que se cubrieran las impúdicas figuras del Juicio sino para decir: «Recuérdalo bien, la carne la administramos nosotros»; para qué si no para traficar con la amenaza y el miedo bajo la divisa de la debilidad de la carne? Ni el lenguaje carnicero ni los especuladores de un imposible más allá detuvieron la mirada inconformista del florentino al fijarse en las cutáneas ondulaciones del agua, en el algo más de ese movimiento revelador de un territorio remotamente inmediato e inquietantemente próximo en su lejanía sin sonido. Al negarle al lenguaje la holgura de una realidad acomodaticia que se adapta a la palabra, se estaba negando la autoridad despótica de lo parcial en el mismo campo en que Leonardo perdió la batalla tomando a la Naturaleza por el todo. Todos los proyectos que Da Vinci puso a los pies de la ciencia fueron heredados por el arte cuando el lenguaje y la naturaleza vieron desvanecerse su poder totalitario, consolidado hasta entonces por la virtualidad de un recurrente empíreo que representaba juntos a la esperanza y al miedo.

A partir de Miguel Ángel, el arte no volvería a ser el mismo. Pudiera decirse que era la primera vez que los artistas quedaban legitimados para proponer una concepción del mundo. Era como decir que incluso el infinito comienza en algún sitio. Forzoso era, pues, aspirar a una totalidad verdadera, no fingida; asumir la parcialidad como tal. Los artistas podían negarla, pero para ellos había sido desterrado todo disimulo capaz de obviarla de corazón, lo que complicaba seriamente las cosas a la más mundana de las instituciones, la Iglesia, en su ancestral vocación de poner el arte a su nombre.

En el después de la vida se detiene exhausta, cae de rodillas la imaginación de los hombres; Miguel Ángel arrastró la búsqueda de la Belleza hasta ese lugar donde la voluntad de aprehensión del Todo se difumina y disgrega impotente; desde ese momento, el arte hizo suyo ese sitio extremo donde conviven su esplendor y su impotencia; para unos, ese

esplendor significaría un retórico preámbulo; para otros sería la impotencia misma la que haría regresar, airada y violenta, a la imaginación y fundar el arte como un campamento donde se trabaja para mantener el estado de sitio al desengaño, a la divinidad negada. El correlato divino de los trabajos del arte se hace entonces inevitable, sea por desafío y afirmación rencorosa de lo carnal, sea por agotamiento y entrega de la voluntad en el esfuerzo por dilatar el conocimiento. En ambos casos acaece, irremediable, la sublimación de lo artístico, pero uno alberga en su seno la conciencia de lo transitorio, sin menosprecio del erotismo, y el otro erige por investidura una deidad cuidadosamente respuntada sobre la fantasmal silueta de una entealequia. Es la diferencia entre una concepción constructiva del arte —donde forma y contenido fraguan en uno, y siendo cada cual lo que es no pueden por sí solos ser—, y otra, teleológicamente huérfana, abocada a resolverse en los textos espirales de un vitalismo cualquiera encharcado en la morbidez del lenguaje de la carne, de la carne del lenguaje. La primera puede llegar a un planteamiento conscientemente preambular —que en una asunción tan severa como la de Miguel Ángel hace aflorar la tristeza—; la segunda es incapaz de digerir su deambular sin objeto y, arroyo abajo, entre peñas, a golpe de necesidad, avanzaría hacia los pantanos del existencialismo: la filosofía de los muertos en vida.

Es también la diferencia entre el arte como silencio elocuente y el discurrir de la locuacidad hueca, en la que contenido y forma han de ser recíprocamente presentados antes de iniciar su gélido aparcamiento. Pero la gran lectura humanista de Miguel Ángel es la implantación del arte en la vida de las personas, naturalezas dotadas de la insólita cualidad de contemplar su resolución en la vida, ciudades donde conviven lo eterno y lo carnal, donde la soledad se destila en aromáticas esencias.

Hubo tristeza en Miguel Ángel. Hubo en él la soledad de un artista. Callada. Difícil. La soledad del silencio agudo que envuelve a quien se sustrae súbitamente al ruido. De híbrido silencio hablan sus figuras y, sobre todo, el suelo que parecen pisar, pero no hay rastro alguno de angustia. ¿Qué suelo pisan las figuras de Miguel Ángel? Nadie creería que el Moisés tiene bajo sus pies el suelo del sepulcro de un papa. La estatua es una cápsula de silencio suspendida sobre el ronroneo decrepito de un millar de pontífices. Estatuas y figuras que viven en un puente de idas y venidas cuyo más profundo valor está en el ánimo y en el trasiego mismo. Aún queda en la retina del aire el nocturno y solitario

perfil de un florentino que se obstinó en traer en brazos a los habitantes de ese mundo que emergía a su alrededor de la abstracta fusión de lo divino y lo sensible; en retener, siquiera, el aliento de las imágenes que esa fusión le brindaba.

Las figuras que el artista logró traer en su furtivo acarreo son, para el mundo, su obra. Pero, a diferencia de los místicos, Miguel Ángel quiere mostrar lo que ve, no contar lo que siente. No es la suya una concepción extática del arte. Queriendo que todos viéramos por sus ojos, logró transportar unos pocos seres que flotan por su rareza en el agua de nuestro lenguaje sin terminar de integrarse, como figuras recortadas de una fotografía y pegadas en un papel: despojadas de una atmósfera que podemos sólo imaginar. En la reconstrucción de esa totalidad que la figura forma con su fondo está la esencial integridad de la obra de Buonarroti. Mientras no sepamos dónde pisan el Moisés y los cuerpos del Juicio, cuál es el espacio real que rodea a los personajes del techo sistino, qué ve el David, de dónde salen los Esclavos o cuál es el verdadero entorno del que fue arrancada al asalto la escalera laurentiana, nada sabremos fuera de una admiración tan sincera como ciega.

No hay angustia en Miguel Ángel; hay la soledad irreparable de la oración del artista. Hay la tristeza de estar atrapado en la espera: «¿Quién verá y cuándo el mundo que yo he visto? ¡Qué imagen tan fraccionada la que de él he traído!». Desde lejos, sin que sea posible determinar el instante preciso en que ha aparecido, un hombre que trae a la espalda imágenes nunca vistas camina hacia nosotros. Avanza deprisa, cansado ya, los ojos puestos en el campamento, donde pondrá a resguardo su carga. Lo ha hecho otras veces. Vendrá, descansará algún tiempo y marchará nuevamente. Siempre lo hace. Nadie lo sigue cuando se va, sin decir palabra. Nadie sabe con certeza cuánto tardaremos en divisar su parda, escualidez. Miguel Ángel vio en el arte el último asentamiento antes de cada viaje y el más inmediato para la emergencia de sus regresos. El lugar estratégico para dejar provisionalmente sus objetos. No tuvo tiempo suficiente para traer la tierra que pisaban, el cielo que veían sus figuras; por eso, allí, en el campamento, les dio un espacio mínimo, provisional que, a pesar suyo, habría de resultar definitivo. Todo lo que transportó es hoy fuente y erario, pero aún queda por desentrañar por dónde anduvo su tristeza para que su obra haya cobrado la deliciosa pequeñez que con los años toman las cosas que pasaron en la breve inmensidad de la infancia.

Tres al cuarto

Actualidad,
Psicoanálisis
y Cultura

6 Segundo
semestre
1999

Publicación
semestral

1.000 pts.

Las ilustraciones
de este número son
mapas celestes
antiguos y puertas
de viviendas.
Los textos son
fragmentos de
"Las ciudades invisibles"
de Italo Calvino.

Consejo editorial:
Joan Bas
Adolfo Berenstein
Miguel Díaz
Aurelio Gracia
Joan Homs
Victor Korman
Anna Miñarro
Jordi Xandri

Diseño gráfico:
Ferran Cates /
Montse Plass

Publica:
Graberkor, S.C.P.

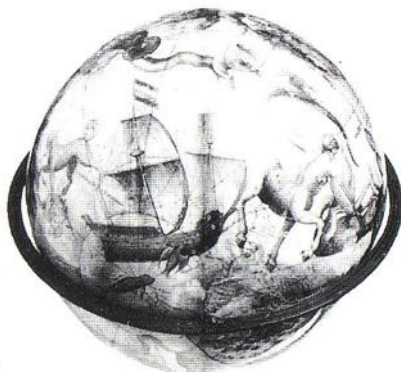
Producción
Editorial:
RBA
Realizaciones
Editoriales, S.L.
Barcelona

Distribución:
Paidós
Mariano Cubi, 92
Tel. 200 01 22
Fax 202 29 54
08021 Barcelona

Defensa, 599
Tel. 331 90 08
Fax 345 67 69
1065 Buenos Aires

Rubén Darío, 118
Colonia Moderna
Tel. 579 59 22
Fax 590 43 61
03510 México DF

Dep. Legal:
B-6300-año 1993



Ciudades

Las ciudades de Anna Freud
Aureli Gracia

Pequeños ensayos
sobre psicoanálisis y música
Roberto P. Neuburger

Maud Mannoni (1923-1998)
Joan Bas

Tánatos
en *Leaving Las Vegas*
Miguel Díaz

Feminismo americano
y distinciones lacanianas
Wilfried Ver Eecke

Dossier: Ciudades

La ciudad sostenible
o la fuerza de las pequeñas cosas
Adriana Fabra

Espacio privado, espacio público
dialécticas urbanas y construcción
de significados
Sergi Valera

La construcción poética
de los lugares
José García Navas

Lluís Casals:
luces y sombras de la ciudad
Joan Bas y Joan Homs

Repensar las ciudades
desde las agrupaciones
de convivencia, nuevas periferias,
bienestar social y sostenibilidad
Enric Pol

La ciudad carcelaria
M^{ra}. Dolores Asensio Castellanos

La ciudad conquistada
Jordi Borja

Mostar, la ciudad de la luz
Inma Masip

El desgarrar del Yo
Francesc Torralba Roselló

Thomas De Quincey,
Freud "avant la lettre"
Miguel Díaz

Libros

Felipe II contra el Primado de las Españas

ÁLVARO ORTIZ DE ZÁRATE

En las distintas biografías de Felipe II (1527-48-1598) se airean insistentemente los cuatro o cinco grandes nubarrones que atraviesan su reinado, proyectando sombras y dudas sobre su comportamiento como rey y como hombre. Fueron:

- su trato con el Príncipe D. Carlos,
- el asunto Antonio Pérez y Escobedo,
- el ajusticiamiento de los Príncipes de Egmont y Horn,
- el asesinato de Montigny,
- y el problema de la Princesa de Éboli, primera dama de la corte.

Y sin embargo, apenas si se menciona su implicación en el *primer error* de la serie, la detención y procesamiento, a través de los tribunales de la Inquisición, en 1559, de nada menos que el *Primado de las Españas*, Fray Bartolomé de Carranza, quien permanecería en las cárceles del Santo Tribunal durante diecisiete años, hasta su muerte en 1576, a los 73 años. Y combatido siempre por el rey.

Menéndez y Pelayo mostró interés por el caso, dado su cierto tufillo heterodoxo. También Marañón investigó sobre él. Pero fue Ignacio Tellechea quien descubrió en 1961 los documentos históricos con el mismo *proceso inquisitorial*, dentro de los fondos de la Real Academia de la Historia, publicando su gran obra *El Arzobispo Carranza y su tiempo* (Guadarrama, 1968, 2 vols.)

Todo esto prueba varias cosas. La primera que Felipe II *encontró oposición* a los grandes procesos, persecuciones y escándalos —que corrían de boca en boca— dentro y fuera de la corte. La segunda, el

pavor real ante las posibles desviaciones teológicas del momento, alertado por su padre desde Yuste. Y la tercera, la magnitud de la inmoralidad, la corrupción y la delación ejercida por una buena parte de la Jerarquía.

UN POCO DE HISTORIA

¿Pero quién era don Bartolomé de Carranza?

De origen humilde, nació en una aldea navarra, junto a Tafalla; profesó en la Orden de Santo Domingo y se distinguió por una inteligencia fuera de lo común y una gran independencia y austeridad.

De 1539 a 1545 fue profesor titular de la *Summa Theologica* de Santo Tomás en el famoso Colegio de San Gregorio de Valladolid. Crítica en ocasiones la conducta del Obispo de Oviedo y después Presidente de la Real Chancillería, D. Fernando de Valdés, que reside en la corte, con descuido de sus deberes episcopales. Valdés fue nombrado más tarde Obispo de Sigüenza... y Presidente del Consejo Real (1539-1546), lo que equivalía a una especie de Primer Ministro, siguiendo a la Corte hasta Madrid, donde residirá en adelante. Más tarde será nombrado Arzobispo de Sevilla (1546) e Inquisidor General (1546-1566) pasando así 134 años fuera de sus diócesis!

En 1545 Carranza es enviado al Concilio de Trento por orden del Emperador Carlos V (1500-1559). Carranza actúa allí con brillantez, interviniendo con gran autoridad en el asunto de «Las Iglesias perdidas» por la Reforma. Será nombrado después jefe de la Comisión «De la Justificación por la Fe», distinguiéndose siempre por su gran celo y ascetismo.

Ante muchos casos de incumplimiento, aparece en 1547 su denuncia específica *De controversia de necessaria Residentia personali Episcopum* insistiendo en la idea de que los pastores deben residir en sus diócesis y no conformarse con la toma de posesión y poco más. Esta «controversia» iba a traer consecuencias.

El concilio de Trento se reanuda en 1551 y tan buen nombre dejó el dominico que el Emperador insiste en que debe volver. Allí destaca como teólogo eminente y gran asceta en sus costumbres. Atacó con valentía algunas desviaciones y abusos de ciertos Obispos por su montaje de poder y riquezas, costumbres demasiado mundanas o disolutas, y residencia en la corte.

Vuelve el dominico a España y en 1554 Felipe II, ya viudo a sus 26 años, organiza un fastuoso viaje a Flandes e Inglaterra para familiarizarse con la situación internacional y casarse con María de Tudor.

El rey dispone que le acompañe su Predicador Real, Carranza, como parte del imperial cortejo.

El dispendioso viaje con la real comitiva, de unas 3.200 personas, duró cerca de 3 años y proporcionó al teólogo una buena experiencia en la marcha de la Reforma y la situación inglesa. Carranza se vuelca en su misión de impedir el cisma anglicano, manteniendo varias reuniones con los teólogos británicos y el Arzobispo Cranmer, quien por cierto acabaría en la hoguera aquel mismo año.

Cuando el Rey se traslada a Bruselas en 1555, dispone que Carranza se quede más tiempo en Londres, por petición de los colegas ingleses. Pero dos años después, le reclama a los Países Bajos. Allí publica sus conocidos *Comentarios al Catecismo Cristiano*.

Muere entonces el Cardenal Silíceo de la Sede primada y Felipe II propone a Fray Bartolomé de Carranza para Arzobispo de Toledo y Primado de las Españas. La Santa Sede, conociendo al candidato, aprueba de inmediato la propuesta real. Pero el humilde teólogo *rehusa el nombramiento*. Insistió el Rey y a la tercera vez aceptó su propuesta para el cargo más prestigioso del reino, después del Soberano.

Ese año de 1558 conoció un acto importante y fue la publicación por Luis Ortiz de su famoso *Memorial* donde pone el dedo en la llaga de la crítica socio-economía española de la época.

Aquel año también el Arzobispo de Sevilla e Inquisidor cae en semi-desgracia del Rey por negarse a librarle 150.000 ducados. Valdés teme ahora al Primado de las Españas, con el que había mantenido ya algunos rifirraes.

PUNTO DE INFLEXIÓN

Y aquí llegamos al punto de inflexión. ¿Qué pasó aquel año de 1558 con Felipe II, que parece que cambia de opinión y empieza a recelar del Arzobispo? ¿Y qué tipo de suspicacias podía esconder aquel siempre desconfiado Soberano?

En este punto la investigación no parece haber pronunciado su última palabra. Pero sí contamos con algunos datos.

1. En primer lugar la influencia del Confesor Real D. Bernardo de Fresneda. Fresneda bailaba el agua al poderoso Inquisidor D. Fernando de Valdés y consiguió la mitra de Cuenca. Parece que Fresneda actuó de interpuesto para arrojar sospechas contra el Primado. Se ha encontrado una carta del Deán de la Catedral de Oviedo a Valdés, desde Roma, fechada el 19 de agosto del 59 (dos días antes de la detención de Carranza) y recibida en Madrid el 30 de agosto, que le pone al corriente de confidencias importantes: «Y del Confesor del Rey tiene (el Papa) bonísimo concepto... Tras esto le dije yo el cuidado que (Fresneda) tenía en las cosas que tocan a la Inquisición en España y cómo *VS. se entendía con él...*».

¡Valdés se entendía con Fresneda, ahora que él mismo se encontraba algo desplazado! Parece confirmarse que Fresneda presionó al Rey —y al mismo Emperador, muy atento a cuanto significase cualquier desviación— con relación a ciertas afirmaciones teológicas del Arzobispo, así como algunos reparos de indebida traducción de la Biblia Vulgata y otros chismorreos y rumores.

Las sospechas van cuajando; se habla de conventículos luteranos en Valladolid y Sevilla y *empieza la redada*: Cazalla, Sánchez, Sesso y el segundo Auto de Fe, presidido por el Rey, en la Plaza Mayor de Valladolid.

El cronista semioficial Cabrera de Córdoba menciona el reproche al Rey «por tanto rigor» de don Carlos de Sesso en el momento de subir al cadalso y la contestación de Felipe II: «Yo traeré leña para quemar a mi hijo si fuere tan malo como vos».

2. La animadversión, envidia e inquina del Inquisidor General Fernando de Valdés hacia el Primado iba en aumento, al enfrentarse con un alma piadosa que seguía predicando que los Prelados debían residenciarse en sus diócesis y llevar una vida humilde y virtuosa, cosa que no casaba con algunos de ellos y especialmente con él mismo. Por eso el círculo tendido en torno a él se fue estrechando.

3. La audacia del Inquisidor no se detiene y alerta con sus intrigas a la misma Princesa Gobernadora, D^a Juana de Austria, hija del Emperador. Existe una carta *manuscrita* de la mano de D^a Juana a su padre a Yuste. Es del 8 de agosto del 58 y dice: «El arzobispo de Sevilla (Valdés) me dijo que avisase a V. M. de questos luteranos decían algu-

nas cosas desde Toledo (¿) y que V.M. *estuviese recatado con él* cuando fuese». Y añadía: «Hasta ahora no hay nada de sustancia, mas díjome que, *si fuese otra persona, la hubieran ya prendido*».

Parece entreverse el quita-y-pon del veneno shakespeariano de Yago en el alma de la Gobernadora por parte del insidioso Inquisidor.

En mayo de 1558 Carlos V escribe a su hijo y le habla de aplicar «recio castigo a relajados» y erasmistas. Añadiendo: «*Y esto sin excepción con persona alguna*, con mucho rigor y recio castigo».

O sea que el Emperador era tanto o más duro e intolerante que su hijo, factor éste que se olvida con frecuencia.

Se notaba un enrarecimiento general del ambiente. Estamos —decía Acuña— «en un tiempo tan peligroso...». En el 54 se publica el Índice de Libros Prohibidos. En el 56 se aplican los Estatutos de Limpieza contra los conversos en la Sede Primada y a continuación se establece la vigilancia de Fronteras, la prohibición a los estudiantes de «salir de estos reinos» (es decir, de Castilla) y el 61 surge el Control de Estudios en Salamanca. Medidas algunas que no fueron exclusivas de España, hay que admitirlo.

4. Y aquí entra en juego el propio Emperador. Encontrándose Carranza aún en los Países Bajos, le encomienda Felipe II una *misión de alto nivel*: visitar al Emperador en Yuste, casi moribundo, y convencerle de que nombre a su hermana D^a Maria de Hungría, la intelectual de la familia, Gobernadora de Flandes. ¿Se pretendían otros objetivos al exigir la presencia en Castilla del Arzobispo?

Carranza desembarcó en Laredo el 1 de agosto no sin barruntar «algún miedo a la Inquisición», según él mismo dijo, temiendo caer en la trampa.

Prevenido por la Gobernadora D^a Juana, Carlos V expresa su *repugnancia por recibir* al Primado, protegido suyo en Trento. Carranza acudió a Yuste y dirigió una plática reconfortante al casi moribundo monarca, que le había recibido fríamente.

La prevención y la alarma de Felipe II se convirtieron de pronto en indignación y clara oposición, autorizando al Inquisidor a que tomara las medidas pertinentes de «recio castigo» y «sin excepción de persona alguna».

CÁRCEL Y PROCESO

Fray Bartolomé de Carranza había tomado posesión de la Silla toledana, iniciando una serie de reformas en aplicación de Trento. Su celo y austeridad se extendieron por la comarca.

A mediados de agosto del 59 se traslada a la villa metropolitana de Torrelaguna, para un breve descanso veraniego.

El 21 de agosto llega sin avisar el *juez de la Inquisición* D. Rodrigo de Castro, que es bien acogido por el Arzobispo, y con el que cena amigablemente.

Al día siguiente de madrugada, D. Rodrigo pregonaba un *edicto* a los cuatro vientos obligando a los vecinos a permanecer en sus casas, con las puertas y ventanas atrancadas. A continuación hizo prisionero al Arzobispo Primado y lo trasladó esposado a la cárcel inquisitorial de Valladolid. (¡Qué espléndido guión cinematográfico perdido para la comprensión del espíritu de los tiempos!)

Naturalmente aquello fue un escándalo sin precedentes, una campanada mayúscula. El gran humanista Ambrosio de Morales insiste en que aquello fue «el asombro de toda España», «un caso raro» (dice) y que «admira ver a tan gran Prelado, que no hay otro de mayor dignidad, reducido a esta deplorable miseria...».

¿Qué había pasado? ¿Cuál era la causa?, se preguntaba la España entera. No se trataba de una desviación teológica. ¡Era un caso de pura desgracia!, decían. Se hablaba de «su poca ventura». Añadiendo Morales: «... *Por envidia cierta de su enemigo, de quien él harto se quejaba*».

Parece claro que la envidia por la ascensión de aquel campesino navarro y la propia mala conciencia del disoluto Inquisidor fueron las causas determinantes.

El *proceso* fue interminable. Fray Luis de León conocería aquella misma cárcel unos años más tarde y pasaría en ella cerca de 5 años, escribiendo después que *el Rey* era el primero que *debía someterse a la ley*; concepto repetido también por Mariana.

Ocho interminables años estuvo Fray Bartolomé en aquella cárcel desde sus 56 a los 64 años. Se salvó de la hoguera por su *habilidad* en la defensa y la ayuda de Martín de Azpilicueta. El proceso cubre 21 legajos completos. Carranza acusó a Valdés de «pública enemistad con él» por lo que recusaba su presencia en el tribunal. Le volvió a recordar su obligación como Primado de hacer cumplir la residencia a los Obis-

pos y que cometía pecado grave por no hacerlo. Incluso espetó a Valdés: «y por esto V.S. se ha quejado muchas veces de mí *con mucho enojo y pasión*» poniendo al descubierto su carácter *colérico* y vengativo, y añadiendo: «V. S. me ha *infamado* de hereje».

INTERVENCIÓN DE ROMA

Roma no confiaba demasiado en la justicia del Santo Tribunal, ni tampoco parecía confiar demasiado en el proceder real, basado en la conocida razón de estado. El papa era San Pío V, quien se enfrentó con el Rey español y le pidió le enviara al ilustre procesado, amenazándole incluso con poner en entredicho a España entera. Esto enervó al Rey, que escribiría después al embajador Requeséns: «Aquello me hizo *venir en cólera*».

Pero al fin la «*Inquisitio Hereticae Pravitatis*» tuvo que acceder y el 27 de abril del 67 —8 años después— se embarcaba Carranza en Cartagena, en una expedición del Duque de Alba, rumbo a Génova.

Al fin, a sus 64 años, se ve Carranza libre de Valdés, pero *¡camino de las cárceles romanas!* Allí, al menos, contaría con tinta y papel. Y otros 9 años de cárcel, para completar los 17 en total en los que aquel gran teólogo y pastor se consumió en una de las ignominias más sorprendentes y olvidadas de nuestra historia.

Descorramos ahora el telón de este drama sangrante, porque 395 años después, en 1962, el investigador Tellechea encontró nada menos que el borrador de S.S. el Papa San Pío V... *¡con la absolución de Carranza!*

Era el año 1572, el año siguiente a Lepanto, en que la prematura y *repentina muerte* del Papa impidió que el Primado de las Españas pasara en libertad y honra los *últimos 4 años* de su vida, ya que *jamás se hizo pública tal exculpación*.¹

1. En Madrid nos queda el recuerdo de la avenida Bartolomé de Carranza, situada en lo que entonces era extramuros de la ciudad, en el camino del Quemadero de la Inquisición...



Estudios psicoanalíticos
Trauma y discurso

ÍNDICE

Presentación, por CARMEN GALIANO [9]

I Real y realidad

El aparato de psicoanalizar, por JACQUES-ALAIN MILLER [15]. *Referencias de lectura*: Algunas anotaciones sobre *Actos de habla*, de John R. Searle, por XAVIER GINER [33]

2 Marcas del trauma en la clínica

El acontecimiento traumático, por GUY BRIOLE [51]. El meteorito y la llamada a mar abierta, por CHRISTINE LE BOULENGÉ [63]. El síntoma y lo real del trauma, por ALEXANDRE STEVENS [71]. Trauma: tragedia y tiempo, por FRANCESC ROCA [77]

3 Saber del trauma en el fin del análisis

Trauma y tiempo del decir, por CARMEN CUÑAT [93]. Escenas primarias, por MARC STRAUSS [99]. La angustia y el trauma~ Apuntes de lectura, por LUCÍA D'ANGELO [105]. El eco de un decir, por MIQUEL BASSOLS [115]. El «destino» del silencio, por ANÍBAL LESERRE [121]

4 Anclajes traumáticos de los discursos

El *shock* y la experiencia de la modernidad (Glosas a Walter Benjamin), por IGNACIO ECHEVARRÍA [131]. Los discursos-pantalla, por COLETTE SOLER [141]. Estragos del discurso: Notas sobre la violencia en el País Vasco, por IÑAKI VIAR [159]. Trauma y memoria, por FRANCISCO PEREÑA [177]. El malestar en la ley, por LUIS SEGUÍ [183]. Lógicas de la alteridad, por PALOMA BLANCO Y MANUEL MONTALBÁN [193]. Las ciencias humanas, una inquietud contemporánea, por MAURICIO JALÓN [207]

VIOLENCIA REAL, VIOLENCIA REPRESENTADA

Mesa redonda celebrada con ocasión de la presentación del número 4 de *Trama y Fondo* en la Casa Revilla (Fundación Municipal de Cultura) de Valladolid, el 14 de octubre de 1998

PRESENTACIÓN

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN [J. L. C.]: En noviembre de 1996 sale a la luz el número 1 de una revista cultural, como fruto de unos cuantos socios que constituyen la asociación cultural del mismo nombre, y que se reúnen metodológicamente en torno a la obra teórica de Jesús González Requena. A ellos hay que atribuir no sólo esa pasión puesta en el intento, sino la propia financiación económica de la revista que —y lo debemos dejar bien claro desde el primer momento— no disfruta de subvención alguna por parte de ningún organismo oficial, sino que obtiene sus recursos únicamente de las propias cuotas de sus socios, así como de lo ingresado por las ventas de la propia revista. Esas mismas personas se encargan, incluso, de la distribución de los primeros números, con resultados positivos a pesar de la falta de experiencia y de medios.

Trama y Fondo llega ahora —no sin sorpresa para aquellos más pesimistas— al número 4 que aquí presentamos. Precisamente, éste es el primer número que se distribuye por canales más habituales y profesionales, debido al acuerdo al que se llega con Ediciones La Mirada; un acuerdo que alcanza, al menos, hasta el próximo número de la revista. Una vez dicho esto, pasamos a lo que importa.

Hablamos de lectura y teoría del texto. Pero ¿qué teoría? ¿qué textos? *Trama y Fondo* surge desde la percepción de una modernidad que encontramos profundamente dominada por discursos de índole cientísta y utilitarista; en donde el sujeto parece no tener cabida, haciendo

vivir la ilusión de un mundo objetivo y racional por completo, donde la comunicación siempre se hace transparente y diáfana hasta en las más inabarcables distancias, llegándose a hablar, incluso, de aldea global. En este mundo de la absoluta transparencia y eficacia parece que el sujeto, aquello que en el hombre se sigue interrogando, no tiene lugar. Ya que ni lo tiene en el lenguaje científico más racional, incapaz de saber sobre aquello que de más humano habita en el hombre, ni lo tiene en ese discurso radicalmente imperante en nuestros días, el discurso televisivo, donde toda idea de subjetividad se borra en un universo completo, donde todo se ofrece a nuestra mirada, donde no parece haber vacío alguno y que nos muestra un mundo tan abarrotado de imágenes y figuras que ningún fondo parece tener cabida. Un mundo sin hendiduras, pero por completo imaginario.

Y, sin embargo, constatamos que en nuestra existencia real esa hendidura existe. Esa hendidura se nos hace presente en esa presencia creciente de la violencia en el interior de esta modernidad que tanto se complace de su extrema racionalidad, una violencia que incluso llega a inundar aquello que le debía ser más refractario: nuestros propios hogares que, a determinadas horas, justo a esas horas en que todos solemos estar en casa, es invadido por escenas cuyo único atractivo es su extrema violencia (no sólo nos referimos aquí a los telediarios, pues basta recordar programas estrella del momento como *Impacto TV*). Esa hendidura existe, y existirá siempre, cuando más allá de los avances de la ciencia nos enfrentamos de cerca a la muerte. Esa hendidura existe en el propio acto de la concepción humana, en el inevitable roce con lo real que el sexo entraña.

Incapaces de hablar sobre ello los lenguajes dominantes, y ausente la filosofía, refugiada durante mucho tiempo en registros que se negaban a interrogarse sobre el sujeto (su principal razón de ser), sólo queda un espacio donde en esta modernidad la interrogación tiene lugar: ese espacio es el de las artes.

Desde *Trama y Fondo* nos atrevemos a enfrentarnos con esos discursos, y desde una concepción profundamente materialista (los textos están ahí, y se puede y debe trabajar con ellos) intentamos analizarlos, indagar cómo y de qué manera se produce esa interrogación fundamental que es la del sujeto, qué formas llega a tomar. Es, por tanto, una revista que reivindica un concepto que, lo reconocemos, no está de moda: el pensamiento. Frente al ideal contemporáneo de que los textos

deben servir, ante todo, para pasar el tiempo, nosotros pretendemos que los textos que de verdad nos sirven son aquellos que apelan a nuestra subjetividad, aquellos que nos invitan a hacer una reflexión sobre lo humano. Somos conscientes de que todo depende de la posición del lector que a ellos se enfrenta, y esa posición de lector interesado, que se sitúa también en ese lugar de la interrogación, es la que nosotros reclamamos para aquellos que quieran acercarse a nuestra revista. De esta manera se explica que prácticamente cada artículo de *Trama y Fondo* se vincule a un texto concreto, ya sea cinematográfico, literario o filosófico.

Pero no sólo el arte es objeto de análisis. Otros textos de nuestra modernidad han tenido también cabida en distintos artículos, pues resulta de un gran interés saber qué es lo que se juega en los textos más característicos de nuestro tiempo, para así poder aproximarnos un poco más al entendimiento de esto que se ha dado en llamar posmodernidad. De modo que la publicidad o el propio espectáculo televisivo han sido objeto de análisis en alguno de los artículos de la revista.

Asimismo, y en relación con la apuesta por la creación que la revista hace, en cada número se incluyen obras originales tanto de un artista gráfico como de un poeta. Las poesías que se incluyen en el número que nos ocupa son, precisamente, de un poeta vallisoletano: Eduardo Fraile Valles.

Por último, dos preguntas más, aunque estas son más sencillas de responder. ¿Por qué Valladolid? ¿Por qué este acto? Se ha elegido Valladolid por el hecho de que algunos de los socios —y el propio vicepresidente de la asociación, Luis Martín Arias— residimos en esta ciudad. Pero, además, porque siempre ha tenido una especial vinculación con J. C. Requena, puesto que todos los veranos acude puntualmente a la cátedra de cine de esta universidad para ofrecer un siempre esperado seminario; seminario que es la semilla de la relación entre la revista y nuestra ciudad, semilla que fructifica en las colaboraciones del propio L. M. Arias o de Ignacio Martín Jiménez, del que también se incluye un artículo en este último número que aquí presentamos.

El porqué de este acto viene dado por el hecho de que la presentación de cada número de la revista es seguida de una mesa redonda, cuya transcripción se incluye en el siguiente ejemplar publicado. Mesas redondas en las que intervienen personas procedentes de distintos campos de la cultura junto a gente de la propia revista, y en las que se han

tratado temas como *Corrupción*, *Locura*, *Verdad*, o los nacionalismos (*Qué Nación*). Como ven, no nos arredramos ante los temas más peliagudos.

El debate de hoy también nos lleva a unos de esos difíciles espacios sobre los que, no obstante, es necesario hablar. La *violencia real* y la *violencia representada*. Un asunto que nos lleva a plantearnos una de esas grandes hendiduras que, como ya hemos dicho, atraviesan nuestro universo de modernidad: la violencia. Se hablará de cómo ciertos textos se hacen cargo de ella, bien desde la representación (el cine, la fotografía), bien desde un peligroso más allá en donde se suprime esa idea de representación y nos deja abandonados en una posición tremendamente conflictiva: la del goce. Pero dejemos esto para los ponentes.

En esta ocasión, junto a Jesús González Requena, profesor de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, y presidente de nuestra asociación, y también junto al propio Luis Martín Arias, tenemos la inmensa suerte de contar con Manuel Espina, psicoanalista y compañero de viaje en esta aventura de las publicaciones culturales, ya que es uno de los responsables de esa revista tan interesante llamada *Diván, el Terrible*, cuyo objetivo no es otro que poner eso que parece tan difícil de abarcar y que tanta desconfianza causa —el psicoanálisis—, al alcance de todos los lectores, aún de los profanos en la materia.

Inmensa suerte es contar, también, con Gustavo Martín Garzo, que creo no necesita presentación alguna como novelista, pero que, además, y desde puntos de vista quizás diferentes a los de nuestra revista, afronta el hecho de la lectura, de la contemplación de la obra de arte, desde una situación semejante a la nuestra, es decir, desde la del que se interroga por esos textos y necesita decir algo sobre su experiencia con ellos. Así lo deja ver en muchos de sus artículos publicados en diversos medios, y en esa pequeña y maravillosa colección de ensayos que se reúnen bajo el título de *Elogio del entusiasta*.

Así que, con ese mismo entusiasmo del que ya hablábamos en un principio, y dando las gracias a la Fundación Municipal de Cultura de Valladolid, y en especial a esta Casa Revilla —que como tal casa nos acoge—, cedo la palabra a Luis Martín Arias.

LO REAL DE LA REALIDAD

LUIS MARTÍN ARIAS [L. M. A.]: Domina entre nosotros, desde hace tiempo, la opinión de que una cosa es la ficción, literaria, cinematográfica o teatral y otra, muy distinta, la realidad, para, a renglón seguido y una vez que se ha establecido que ambas cosas no tienen nada que ver entre sí, imponer como consecuencia lógica el dogma de que la representación y la ficción son artificios engañosos. De ahí frases como «no me cuentes cuentos» o «todo escritor es un mentiroso», que más de un componente del gremio se ha autoadjudicado, sin duda con el afán de estar a la vanguardia de la opinión dominante.

Sin embargo, y aunque suponga ir a contracorriente, hay que decir que en la representación, en tanto que experiencia artística, debe estar lo real, del mismo modo que lo que llamamos realidad no es, en gran medida, sino una ficción. Lo real de la ficción es aquello que le permite trascender su artificiosidad engañosa, mientras que la parte ficcional de la realidad es precisamente lo que la hace inteligible y reconocible.

De este modo podemos distinguir en los acontecimientos de cada día, es decir en eso que llamamos realidad, una porción comprensible y lógica, que es pura ficción, mientras que otra parte de la realidad, en general pequeña pero esencial, se escapa del artificio con el que vamos interpretando el mundo, de tal modo que esa pequeña porción marginal viene a ser lo incomprensible e irreconocible. Dicha parte, ininteligible, de la realidad es precisamente «lo real».

Lo real de la realidad es, por ejemplo, la violencia, como hecho en estado puro, como «acting out» o «paso al acto» que dicen los psicoanalistas. La violencia, como hecho o «fecho», en el sentido de fechoría hecha al otro, al prójimo o próximo. No se trata, por tanto, de ponernos en posición de «almas bellas», en la cómoda postura de rechazar verbalmente la violencia, pues esta es consustancial a la vida, es lo más real de la vida para el ser humano. Como dijo Schopenhauer: «Aun cuando con ayuda del Estado y de la historia se pudiesen remediar la injusticia y la miseria, hasta el punto de que la tierra se convirtiera en una especie de Jauja, los hombres llegarían a pelearse por aburrimiento, a precipitarse unos contra otros».

La violencia es lo más real. Pero hay que señalar cómo, de inmediato, frente a ella entra en juego la máquina de hacer del hecho una ficción, una máquina encargada de que ese hecho forme parte de la rea-

lidad inteligible. Esta máquina, que permite incorporar lo real de la violencia en el interior del artificio que llamamos realidad, funciona a veces de forma portentosa, como nos lo muestran numerosos ejemplos; sin ir más lejos, ese tan asombroso de que tantas personas, aparentemente normales, hayan estado durante años justificando los canallascos asesinatos de ETA, inscribiéndolos en una ficción de la que podemos decir, como mínimo, que resulta para un observador externo delirantemente inverosímil.

Pero este mecanismo también funciona, aunque sea de otro modo, para los demás, para los que no somos *abertzales*, de tal forma que el crimen pasa de inmediato a ser simple noticia en los medios de comunicación, una mínima parte de un telediario, que no es sino la antesala de la serie de spots que viene después, en el incesante flujo televisivo.

Y es que la máquina que cubre lo real de la violencia, con el fin de que eso real pueda ser entendido o razonado, es un procedimiento para hacer soportable el vivir; aunque si ésta operación encubridora prevalece de continuo nos puede instalar en un reconfortante delirio permanente, que impida todo contacto con lo real: es lo que antes llamábamos alienación. En estos casos la máquina que produce realidad no es sino pura ideología y su producto lleva el nombre de fanatismo.

Pero precisamente para no caer en la alienación absoluta está, entre otras cosas, la experiencia artística, que permite recuperar lo real de otro modo. Luego podemos y debemos pensar la ficción y la representación, en tanto que experiencias artísticas, no como máscaras o artificios engañosos, sino como otras máquinas, radicalmente diferentes de las alienantes, que nos permiten entrar en contacto con lo real de la violencia o del sexo, sin por ello renunciar a que el mundo tenga sentido.

Aunque conviene precisar un poco más. Respecto a la ficción que hace posible la realidad, hay que decir que realiza al menos tres tipos de operaciones alienantes. La primera, quizá la más antigua y conocida, consiste en tapar u ocultar lo real, con un velo, con una mascarada tranquilizante; mediante un discurso obsesivo que no quiere ni ver lo real de la violencia o del sexo, pues se parapeta detrás de la moral que, a modo de preservativo, protege de todo goce. La segunda operación de alienación del mundo ya la hemos descrito, es la ideológica, y es la más propiamente paranoica. Esta segunda opción sí ve lo real de la violencia, pero lo proyecta hacia el otro con tal perfección que incluso llega a hacer de la víctima el verdugo. Es una alienación peligrosa, pues, una

vez que ha señalado al otro sobre el que es lícito ejercer la violencia —el españolista, el judío o el negro—, es muy fácil el paso al acto. A diferencia de la anterior, esta forma alienante es una llamada a gozar, canalllescamente, del otro.

El tercer tipo de operación alienante es el más reciente y actual, pues asume perfectamente lo real, pero para transformarlo en algo rentable, desde el punto de vista capitalista, es decir permite hacer de lo real dinero. Es la operación alienante de la que se nutren el espectáculo pornográfico o el televisivo: nos presenta directamente lo real del sexo o de la violencia interpellándonos en el campo de la pulsión escópica. Movilizando eso que se llama morbo, que no es sino goce escópico de baja calidad, hace del mirar audiencia, y de la audiencia dinero; operación de producción de plusvalía en la que se sustenta el moderno capitalismo en su fase consumista-publicitaria.

¿Y el arte? A diferencia de los tres mecanismos alienantes que acabamos de describir, la obra artística no debe ser, frente a lo real, ni tapón moralizante, ni panfleto ideológico y paranoide ni obscena operación mercantil, aunque a veces parezca ser alguna de las tres cosas, o mejor dicho, aunque a veces manipulaciones interesadas pretendan subsumirla en alguna de estas alienaciones. Frente a esas manipulaciones, la ficción artística debe luchar para volver a presentar lo real de otro modo, para conseguir re-presentarlo, simbolizarlo y metaforizarlo.

La metáfora y el símbolo pertenecen al ámbito de la ética y de la estética y deben combatir contra la moral, la ideología y el mercado para conservar su propia especificidad, su razón de ser. El problema es que todo tiende a mezclarse y una obra literaria o una película inevitablemente se compran y se venden, forman parte del mercado y asimismo pueden ser entendidas como discursos moralizantes o ideológicos, pues quizá algo de ello tengan también; pero si no conservan ese núcleo esencial, que permite situar lo real en su interior mismo para propiciar un goce estético, dejan de ser experiencia artística, dejan de re-presentar, metaforizar, simbolizar, lo real, para ocultarlo o, lo que ahora es más habitual, para presentarlo simplemente como mercancía morbosa.

Es el problema que supone abordar teóricamente determinado cine actual, en el que la proliferación de escenas violentas o de sexo explícito buscan el morbo antes que inscribir eso mismo en el ámbito de la representación. Por ejemplo, ¿dónde situar el cine de Tarantino, con sus escenas de torturas o películas como *El silencio de los corderos*: en el

registro de una operación mercantil alienante, que pretende transformar el morbo en dinero, o dentro del ámbito de la experiencia estética y, por tanto, de la ética, que nos re-presenta lo real para despertarnos, para que no nos dejemos llevar por la adormecedora alienación?

Es algo sin duda difícil de determinar, aunque para finalizar me gustaría reafirmar lo que constituía el punto de arranque de mi intervención, es decir la necesidad de huir de la fácil contraposición representación-mentira versus realidad-verdad: una escena de tortura en una película, aunque esté interpretada por actores, me puede hacer sufrir, pues me interpela realmente. Por el contrario, asistir a una corrida de toros, donde se mata de verdad a un animal, permite situar en el centro de un ritual una violencia real, pero metaforizada y simbolizada. Y es que, recordémoslo, el límite ético es siempre el daño al prójimo.

J. L. C.: Hablará ahora Manuel Espina.

VIOLENCIA R(R)EAL, VIOLENCIA R(R)EPRESENTADA

MANUEL ESPINA [M. E.]: Desde el inicio de la proposición que se me hizo para participar en esta mesa, he de confesar mi absoluto bloqueo para empezar, siquiera, a desarrollar algo con un mínimo de interés e hilazón que yo pudiera decir sobre éste asunto.

Comencé por preguntarme si hablábamos de real con minúscula en el sentido mas directo de la realidad diaria, o si por el contrario hablaríamos de Real con mayúsculas vinculado por lo tanto al goce, a lo innombrable,... Y lo mismo en relación con el segundo término del enunciado, hablaremos de representación con minúscula en el sentido del «como sí», vinculado a la puesta en escena, de nuevo a lo imaginario, o de Representación con mayúsculas, en relación al significante. Lo que posibilitaba interpretar el título de la convocatoria de cuatro formas diferentes.

En el proceso de fundación de aquello que hemos dado en llamar Sujeto (al decir sujeto, nos referimos al sujeto del inconsciente), todo está marcado por la existencia de puntos de violencia necesaria, imprescindible, ineludible,... y que acaban por permanecer ocultos, inalcanzables, irre recuperables, reprimidos, e incluso en algunos casos innombrables.

Así es como advenimos como sujetos, a través de actos de violencia que nos sitúan en una posición de extrañamiento, de exilio sin retorno, como habitantes de un mundo que no es exterior, que nos habita y que nos gobierna, abocados al deseo; permitiéndonos, a cambio de la pérdida de la certeza y de la garantía, eso que hemos dado en llamar angustia, como motor para estructurar ficciones y modelos substitutivos, que pudieran (siempre en potencial) ayudarnos en la fabricación de esperanzas justificadoras del miedo y redentoras de la culpabilidad.

Tal es la situación. De todo ello se puede hacer una supuesta lectura según un sistema ternario, real, simbólico, imaginario, que en función de sus anudamientos, configuran momentos, estados diferentes de una misma cuestión, de un mismo objeto, de esa misma «entidad», enigmáticamente llamada «ser humano», y de sus diferentes posiciones y formas de estructuración.

No entraré en análisis sociológicos o ideológicos del tema que aquí nos convoca, por no ser ni de mi incumbencia ni de mi interés, e intentaré únicamente aproximarme a él desde algunas apresuradas teorizaciones en torno a aquello de la violencia (lo real) y la representación.

Creo que la cuestión nos sitúa hoy en la aparente irrupción e instalación en nuestro momento de una sobredosificación de eso que llamamos violencia, y que no es otra cosa que el modo de referirnos a «la acción de algo o de alguien que (en el decir de los diccionarios consultados) está fuera de su estado, situación o modo natural», existiendo curiosamente en los citados diccionarios una especie de pescadilla tautológica que impide un esclarecimiento mas nítido de aquello a lo que nos referimos.

Quizá algo llamativo en el estado actual de tal cuestión sea la desnudez con la que ésta violencia viene presentándose, sin un sentido aparente, sin un significado inscribible en un imaginario cultural, que anude lo Real de la violencia con lo simbólico de los condicionantes que la hicieron posible, dando la impresión de una expresión directa, pero imposible por su in-definición, de la manifestación de un Real. No podemos obviar que cualquier representación, no es mas que la reproducción de una percepción anterior, que como tal ya está registrada en el orden simbólico, del lenguaje, erradicando excesos teóricos a mi juicio insostenibles.

El sujeto adviene, en tanto tal, pagando un precio. El que se deriva de su advenimiento al deseo como consecuencia de la pérdida sufrida en

la división, y esto le obliga a un navegar incesante por sucesivos desplazamientos sustitutorios en los que la pérdida queda representada cada vez en ese decalage inevitable que discurre en el proceso metafórico, dejando entrever en lo Real de la violencia, que no en la violencia real, un cierto retorno alucinatorio de lo Real que la pérdida comporta, y que es el objeto del fantasma freudiano, causa del deseo, y manifestación de un plus de goce que de una forma u otra siempre está presente.

Parecen espejismos subyugantes que alimentan el deseo, remitiendo a la muerte o a la locura, como formas de eludir el goce del Otro. Siempre en las representaciones de la violencia acaban por aparecer la sin razón y/o la muerte imprescindibles en la obsesión y en la histeria.

Violencia originaria de la posesión materna inicial, tal como la describe P. Castoridis Aulagnier, al referirse a «la diferencia que existe entre las dos estructuras (niño-madre) conforme a las cuales los dos espacios organizan su representación del mundo». Violencia posterior de la exterioridad del otro y la separación (momento fundante del lenguaje e irrupción de la propiedad de significar y de la significación), violencia reprimida del desarrollo edípico en sus últimas manifestaciones, en definitiva conforman una estructuración paranoide que únicamente encuentra una precaria compensación en la culpabilidad que transforma el sadismo en masoquismo, neutralizando el odio bajo la apariencia del amor.

Podríamos llamar a la primera violencia Real, y a las otras dos violencia reprimida, susceptible de retornar en el sueño, en el síntoma, en el lapsus, o en cualquier otra manifestación del inconsciente. Estableciéndose, a partir de aquí la cuestión de las Representaciones psíquicas de tales contenidos reprimidos, unidas a sus correspondientes afectos, y su posterior elaboración en las diferentes estructuras clínicas.

También deberíamos hablar hoy aquí de las actuales manifestaciones de la violencia real (callejera, terrorista, xenófoba, deportiva,...), y además de otras formas de violencia representada (cine, publicidad, televisión,...) que adquieren, como ya hemos señalado, una presencia extraordinariamente notoria y particular.

Desde mi punto de vista, a partir de unas primeras reflexiones cabe señalar algunos factores concurrentes que configurarían, a mi entender, nuevas apariencias neuróticas en la estructura social.

Cabría plantear la existencia de fisuras en algunos elementos estructurantes como la institución familiar (están contabilizadas de 18 a 20

formas diferentes de las llamadas «nuevas familias»), el falso llamado estado del bienestar, que genera graves distorsiones entre el discurso social y el discurso institucional; la globalización de los estados, con la pérdida que comporta de señas aseguradoras de identidad, como la moneda, el idioma, las delimitaciones territoriales, los movimientos migratorios o el laicismo economicista.

Y mención especial merece la extensión totalizadora de los medios de comunicación audiovisuales, que nos acercan de forma «peligrosa» y permanente la violencia institucional, como manifestación invasora de la pulsión de muerte, vivida como Gocce del Otro, del que hay que defenderse mediante operaciones típicamente obsesivas unas veces, exigiendo la radical separación de la representación y su afecto correspondiente; clásicamente histéricas en otras, fijando el afecto al cuerpo, olvidando así la representación, y en otras ocasiones bajo la apariencia de la perversión jugando a emular el gesto del goce, gozando solo en el acto de espiar, pero sin gozar con el momento de la humillación, en una posición inequívocamente neurótica.

Paralelamente a todo esto, encontramos la emergencia de elementos de compensación, factores correctores de éste «novedoso» basculamiento neurótico (no por ello menos etiquetables), tales como el lugar del dinero, la estética como ética, la irrupción de héroes modernos, la proliferación de viejas y nuevas religiones, sectas, empolvados nacionalismos, magnificaciones científicas y otros sistemas de creencias que permitan —como ya había señalado— elaborar nuevas esperanzas justificadoras de los viejos miedos para que todo vuelva a su lugar.

Parecería, pero sólo eso, que hoy más que nunca se hubiera roto por completo la distancia entre afecto y representación, permaneciendo el sujeto «mudo», pero menos sordo y menos ciego que nunca, ante las imágenes que desde su televisor le advierten de que pueden herir su sensibilidad una vez más. Por favor.

J. L. C.: Toma la palabra Gustavo Martín Garzo.

EL LUGAR DE LA HERIDA

GUSTAVO MARTÍN GARZO [G. M. G.]: Hace unos años, en un precioso artículo titulado *La herida de los héroes*, el filósofo Emilio Lledó

reflexionaba sobre el sentido que tenía la violencia en las obras clásicas, de forma especial en las páginas de *La Ilíada*. Porque *La Ilíada* es, ciertamente, un libro donde no se escatiman ni las escenas de violencia, ni la descripción pormenorizada de sus devastadoras consecuencias. Descuartizamientos, mutilaciones, sorprendentes y escalofriantes heridas, son narradas en una sucesión inagotable que hace de ella un antecedente imprevisto de ese género del sobresalto y el efecto contundente que es el *gore*. Basta, sin embargo, una lectura más atenta para que nos demos cuenta de cuán equivocados estamos al dejarnos llevar por esta primera impresión. Pues lo que en el canto homérico se nos está ofreciendo, más allá de estas horripilantes escenas, es algo así como un atlas universal del sufrimiento y el desamparo de los héroes. Es decir, la experiencia pura del dolor. «Las heridas de los héroes, que abren el espacio del cuerpo —nos advierte Emilio Lledó—, extienden su dolor hacia un espacio más sutil y más amplio: el espacio social. Cada guerrero arrastra consigo su historia personal, que se hace presente en el momento del sufrimiento y de la muerte.»

Y aún veremos otra cosa, si seguimos leyendo bien. No sólo esa significación social, que hace del cuerpo de los hombres en la lucha un espacio escrito, o sonoro, que debemos interpretar y comprender, sino la aparición de un lenguaje poético, que sitúa esos mismos cuerpos no tanto en el lugar de la humillación como en el del *eros* y la *philia*. Y así vemos cómo la cabeza ensartada en la lanza es una flor de adornidera; la vida huye del cuerpo mutilado como un manto de luz; el hombre que cae se confunde con el árbol que abate el leñador; y la lanza que siega la vida del infeliz muchacho reverdece al alcanzar su corazón como una caña que se planta en la orilla del río.

Repasemos ahora lo que ocurre en dos películas recientes, *Pulp Fiction*, de Tarantino, y *Salvar al soldado Ryan*, de Steven Spielberg. Son dos películas de signo bien distinto, pero que coinciden en hacer de la violencia, y de la narración de sus devastadores efectos, el centro absoluto de su interés. Y hasta un punto tal que ninguna de las dos existiría lejos de su reiteración inagotable, escenificada con todo lujo de detalles. En *Pulp Fiction* la violencia carece de significado psicológico o moral, y se transforma en un mero efecto de sobresalto, hasta el punto de que lo que suele provocar son nuestras risas. Es pura representación. No compromete, no vincula emocionalmente al espectador, de forma que éste puede deslizarse por las sucesivas escenas como por aquellas barracas

de las ferias donde el terror se transformaba en un mero juego, desvinculado tanto del dolor como de cualquier actitud reflexiva, sin más interés que la inmediata y pura excitación. En *Salvar al soldado Ryan* el camino es bien distinto, pues aquí la violencia parece impregnarlo todo, hasta transformar el mundo en un páramo maldito, donde el único destino posible es la destrucción y el horror. Ambos caminos, siendo tan opuestos, consiguen sin embargo un mismo efecto: la eliminación de lo dramático.

Pensemos en la célebre escena del coche, en *Pulp Fiction*. Los ladrones llevan consigo a un rehén, al que el disparo fortuito de uno de ellos revienta la cabeza. La escena alcanza entonces una incómoda hilaridad pues, a partir de ese instante, el único problema que importa es cómo se las van a arreglar nuestros aturdidos protagonistas para limpiar de sangre y de materia cerebral ropas, cristales y tapicería del coche. Ningún sentimiento de culpa, ninguna pregunta por el sufrimiento generado, sólo la incomodidad de una tapicería manchada en un coche que tienen que devolver a su dueño. En la película de Spielberg, por el contrario, la exhibición del sufrimiento llega a devorar la materia narrativa, situando la historia en una suerte de punto cero donde lo que cuenta ya no es, como en *La Ilíada*, las opciones o anhelos de los héroes, sino la pura quiebra del sentido. Pocas veces el célebre dictamen de Macbeth, acerca de que la vida es un cuento narrado por un idiota, en medio del sonido y la furia, que nada significa, ha sido ejemplificado con un mayor y terrible grado de verdad.

En ninguna de las dos películas cabe hablar de construcción de personajes, al menos en un sentido clásico. En *Pulp Fiction*, porque son meras funciones, resortes de un mecanismo tan delirante como anodino, cuyo propósito no es la generación de sentido sino la conversión de la narración en desecho (lo que se hace especialmente patente en el tratamiento que se da al cuerpo humano, reducido a un mero amasijo de vísceras, de vasos sanguíneos y vejigas rebosantes de líquidos, con una rara propensión a derramarse sobre moquetas, paredes y tapicerías, que se ofrece en estado puro, ajeno a cualquier tentación especulativa, lo que remite las escenas de violencia a las batallas de tartas y a las escenas de carreras y persecuciones de las películas mudas). En *Salvar al soldado Ryan* porque el contenido ideológico de la narración queda al arbitrio del horror y la fragmentación de lo real, entendiendo por real lo que no admite el juego de la representación, haciendo de sus protago-

nistas seres embrutecidos por el dolor, que pululan por un universo donde no cabe construcción simbólica alguna, ni por lo tanto otra búsqueda que la de la mera supervivencia.

La diferencia con *La Ilíada* es en ambos casos insalvable, pues en ésta no perdemos nunca la perspectiva heroica, que no es tanto una cualidad de lo personal, la cualidad de alguien dotado de unas facultades singulares, por las que se vuelve admirable, como la de aquél en el que aún pervive la memoria de la comunidad. Y esto es así en *La Ilíada*, desde su primera página, donde ni aún en las escenas de más crudo realismo destructor llegamos a perder la idea de una misión, ni las implicaciones que ésta llega a cobrar para el cuerpo, tanto del que aún está en el combate como del herido, que lejos de ser materia no significativa, en el que no cabe ver otra cosa que la irrisión o el horror, es un espacio escrito, cuyos signos debemos aprender a descifrar y leer. Lo que se ve, en suma, frente a la amenaza de la tiniebla y de la insignificancia.

Deseo de ver, y de transformar eso que vemos en materia especulativa, que no sólo constituye uno de los temas centrales de *La Ilíada*, y todo el arte griego, sino la sustancia de todas las películas de aventuras del cine clásico, donde la violencia nunca era gratuita, sino que expresaba un drama, es decir, la pasión por el hombre y su inacabable amor a la vida. Lo que se hacía especialmente patente en la atención que se prestaba al cuerpo herido. Pues mientras que en las películas de Tarantino y Spielberg aparece como aquello de lo que no cabe ocuparse, en tanto lugar de la irrisión o de la muerte, de la no significación, en suma; en los relatos clásicos era algo así como el lugar de la prueba. Un ámbito de identidad y reconocimiento donde se revelaba el vínculo de la amistad y la relación con la polis. Mito éste, el del cuerpo herido, que se prolonga con toda naturalidad en otro de clara significación erótica. Y en el que ese cuerpo ya no era algo inerte, que bastaba con no dejar abandonado, sino pura sustancia amorosa. De forma que estar herido no era diferente a llevar una lámpara, ser portador de una luz, lo que hizo siempre del torso de los muchachos heridos materia irresistible para sus gentiles cuidadoras, para quienes las vendas que les cubrían no ocultaban en su blancura sino el cuento más delicado, tal vez cruel, y dolorosamente irresistible que pueda contarse, es decir, el de su propia imposibilidad de resistirse a lo que ellos quisieran pedirles. Y no es posible olvidar, llegado este punto, la atracción que las vendas han ejercido

siempre sobre los niños. Pues no hay niño que no se sienta investido de dignidad al portar una venda, lo que bien mirado a nadie puede parecer extraño, pues un cuerpo herido es un cuerpo con una historia, que anima a preguntar por él. Es decir, que mueve a una tarea especulativa, una teoría, un esfuerzo de luz.

En fin, no quiero terminar sin recordar un viejo recurso del cine clásico de aventuras, muy relacionado con esto que vengo diciendo, que siempre me llenó de admiración y gratitud. Me refiero a aquel que hacía que las ropas de las chicas se fueran haciendo jirones en proporción directa a los riesgos a que se veían expuestas, dándose la paradoja de que cuanto mayores eran esos riesgos más hermosas y resplandecientes llegaban ellas a estar. Como si más allá de aquél ajeteo adrenalínico, de la intriga que las zarandeaba junto a sus compañeros, hubiese siempre una historia secreta que contuviese la verdadera aventura, y esa no pudiera ser otra que la historia de su desnudez, de ese cuerpo de luz, que siempre surgía intacto de los andrajos y del barullo, resplandeciente y terrible como el interior de una flor.

Ese cuerpo, en que se celebran las bodas misteriosas entre representación y realidad, es el que echo de menos en tantas películas actuales dominadas por la agresividad más recalcitrante. Y el que, tal vez por una vieja deformación de mi infancia, no puedo dejar de buscar en la pantalla, siempre que las luces de la sala vuelven a apagarse para mí. De hecho, creo que sólo voy al cine para eso. No tanto para comprender lo que nos pasa, lo que sinceramente no creo que sea posible, sino para ver la luz que algunos cuerpos son capaces de desprender en ciertos instantes de estupor, daño o maravilla.

J. L. C.: Por último intervendrá Jesús González Requena.

ESCENOGRAFÍAS DEL COCE

JESÚS GONZÁLEZ REQUENA [J. G. R.]: *Independence Day*: las inmensas naves marcianas cubren literalmente el cielo. Y en un momento dado descargan su rayo destructor. Pero no sobre cualquier lugar, sino sobre las grandes ciudades del mundo y, especialmente, sobre New York y Washington, las indiscutidas capitales del mundo moderno. Y sobre sus edificios, sobre sus monumentos más señeros: tales como el Empire State Building o la misma Casa Blanca.

Podría citarles, también, *Armageddon* o *Deep Impact*, con el sólido cambio de marcianos por meteoritos: el atractivo espectacular de los tres films estriba en la reiterada destrucción, con sólo leves variantes, de unos mismos monumentos emblemáticos.

Lo que, por otra parte, ocupando esta vez los dinosaurios el lugar de los marcianos o de los pedruscos galácticos, se repite aún con mayor sistematicidad en *Godzilla*.

Y si pensamos en la otra capital, la del Este, podremos incorporar a nuestra cada vez más abultada lista *Vulcano*, donde la fuerza de destrucción es la lava de un inesperado volcán.

Y millones de espectadores del mundo van decididos hasta allí, hasta las butacas de las salas cinematográficas donde ese mismo espectáculo de la destrucción total se repite una y otra vez.

Saben lo que les aguarda, lo desean: desean el goce que allí les convoca.

El goce de la representación de la destrucción total. Es decir, también, la representación de una violencia absoluta, absolutamente aniquiladora.

Alienígenas, meteoritos, dinosaurios, volcanes: diversas encarnaciones de la violencia exterior que, a la vez, nos amenaza y excita.

Pero que, mientras el espectáculo dura, y aunque lo olvidemos más tarde, saboreamos como propia: el goce que nos retiene en nuestras butacas, ese goce que exige que la cosa se demore y amplifique, que la destrucción se prolongue, que la violencia alcance un grado todavía más aniquilador, procede, entonces, mientras el film dura, de nuestro mismo interior.

Sabemos, desde luego, que eso no es real, sino tan sólo una simulación.

Pero, simultáneamente, exigimos de ella el máximo de realismo: queremos que la representación se borre hasta confundirse con la presentación misma de la cosa, quiero decir, de la destrucción, de la violencia absoluta.

Es pues la violencia lo que buscamos. Y, por lo demás, cierta violencia real encontramos: pues asistimos a la real destrucción de las imágenes de la ciudad, de sus edificios, de sus emblemas.

Desde luego, los relatos flojean, los guiones son en exceso débiles y esquemáticos; nadie duda que el atractivo de estos films se encuentra en esas grandes escenografías, en las que se concentran sus escenas nucleares.

Y de hecho, cada uno de ellos nos ofrecen algunas imágenes, ciertas

escenografías realmente impactantes. Así en *Vulcano* ese dique que intenta contener la riada de lava a punto de arrasar la ciudad entera: la imagen de la presa, del dique que trata de frenar la masa de violencia —de pulsión destructora— incontrolable.

En *Armageddon* es la imagen misma del gigantesco meteorito visualizado con una escenografía diabólica, infernal, repleto de aristas afiladas, cortantes. En *Deep Impact*, la ola inmensa, incontenible, capaz de inundar el universo. En *Independence Day*, ya les he hablado de ello, esa forma oscura e inmensamente circular —diríamos, en este sentido, femenina— que se abre por su más oscuro centro justo sobre esa apoteosis de lo erectil que es el Empire State Building, para descargar su rayo aniquilador. Y por lo que a *Godzilla* se refiere, el escenario es el Madison Square Garden, repleto de gigantesco huevos de dinosaurio: esta vez en el espacio mismo de la representación, en la escena del espectáculo, la génesis siempre renovada de la violencia aniquiladora.

Nada nuevo, podrá argüirse. El cine de Hollywood no ha cesado de construir imagerías catastróficas. Y sin embargo, una cierta perspectiva histórica nos permitirá ver que es esa precisamente la novedad notable: si la cosa viene de lejos, ese lejos no se remonta más allá de nuestro siglo: y, en nuestro siglo, en el interior del espectáculo que ha sido, por antonomasia, el suyo, el horizonte de la destrucción total —es decir, del cese, de la desaparición de todo horizonte— no ha cesado de intensificarse, pero, eso sí, cada vez con un grado mayor de inmediatez: el rasgo que comparten todos los films que les he citado es que hablan del ahora mismo. Que ofrecen imágenes radicales de una angustia propiamente civilizatoria y llegada a su paroxismo.

Son, desde luego, escenografías de la Posmodernidad: en ellas la fragilidad del mundo de la Modernidad —del que, como se sabe, la ciudad constituye el espacio emblemático— alcanza su apoteosis. Y así también, en ellas, la fascinación del caos cobra la forma de un cese inmediato de la historia.

El Apocalipsis, la conciencia de la proximidad del abismo, aparece como una posibilidad inmediata, pero esta vez desligado de toda esperanza de redención externa.

Consumimos, en suma, las imágenes de nuestra destrucción civilizatoria.

Bastaría con que tomáramos sólo un poco más de distancia, la propia esta vez de la mirada antropológica, para que descubriéramos muchos de los signos del ritual, en la forma con que, en nuestros días

feriados, y con una puntualidad semejante a la que convocaba a nuestros antepasados a misa, nos introducimos en las salas cinematográficas para contemplar tales espectáculos.

¿Purificación? Desde luego, éxtasis. Y con él, goce.

Y, en el filo del goce, el acto.

Pero sucede que difícilmente recordamos al héroe que, en cada uno de estos films, protagoniza el acto necesario: lo que se impone en nuestro recuerdo es, en su lugar, la escenografía misma de destrucción.

Pues es demasiado escasa su densidad frente a la de la apabullante escena de la aniquilación: su acto se nos aparece tan débil como inverosímil. Y es que, de hecho, todo parece indicar que ni siquiera sus guionistas se lo toman en serio; desde luego, no creen en él.

Pero no es menos cierto que el héroe sigue ahí, con todo, presente. Y diría más: diría que parece comenzar a manifestarse la necesidad de su retorno —pues de hecho había desaparecido en los Apocalipsis negros del cine de las últimas décadas.

Quiero decir que tengo la impresión de que asistimos a un, sin duda débil, pero real, retorno de los relatos elementales: ciertos héroes que se hacen cargo de la supervivencia del mundo y que, en muchos casos, pagan el precio de su sacrificio. Diríase que sólo ahí, en el límite de la destrucción absoluta, en el filo de la máxima entropía, el acto reencontra su densidad —la densidad de su sentido necesario.

Y por cierto que hay rasgos nuevos en esta mitología: diría incluso que se manifiestan en ella los síntomas de una conciencia emergente. Una conciencia que es, a la vez, trágica y heroica: la conciencia de la fragilidad de nuestra civilización e, incluso, de nuestra especie. La conciencia, en suma, de que ya nada está garantizado.

Y, con ella, la emergencia de una nueva mitología propiamente universal, por primera vez vinculada a la conciencia de una humanidad solidaria.

Pues el foco de la violencia se localiza sin más ahí: en lo real: en ese abismo donde la conciencia hace la experiencia de los límites de su desintegración.

COLOQUIO

J. L. C.: Si alguien quiere ahora realizar alguna intervención abriremos el debate. Cualquier pregunta será bien recibida.

PÚBLICO: (A propósito de las diferencias entre el modo en que se recoge y representa la violencia en películas del género bélico como *Objetivo Birmania*, de Raoul Walsh, en donde el reportero registra lo real a través del cuaderno y la palabra, y otras películas como *Apocalypse Now*, de F. F. Coppola, en donde el propio director se introduce como reportero de guerra en una de las secuencias en las que los helicópteros arrasan una aldea del Vietcong, para mostrar con su cámara lo real de la violencia. Acerca de las diferencias en la forma de narrar del texto clásico frente al texto posclásico.)

G. M. C.: Quizás haya cargado demasiado las tintas contra una película como la de Spielberg, puesto que, además de pensar que es una gran película, creo que quiere instalarse en el tipo de cine clásico. Lo que pasa es que se hace una elección, y al apostar por esa línea de dureza, por ese verismo absoluto, por decirlo de alguna manera, a la hora de mostrar las escenas de violencia, el horror de la guerra, eso resulta tan fuerte y demoledor que cualquier tentativa de construcción dramática o de construcción del personaje desaparece.

Normalmente, en las películas bélicas del periodo clásico, como las de Ford, siempre había personajes principales y personajes secundarios, y cada uno estaba definido por una serie de rasgos específicos. Aunque fueran muy lacónicos también eran muy precisos, y caracterizaban realmente al personaje. Sin embargo, en *Salvar al Soldado Ryan* vemos unas individualidades que asoman de vez en cuando, pero en términos generales asistimos a todo lo contrario, es decir, a una especie de aturdimiento o borrado por el cual desaparece todo lo que es del orden de la definición del personaje, de la definición de una individualidad o incluso de la misión misma, de la búsqueda absurda del soldado y su pregunta por el sentido que eso pudiera tener. Es como si todo cayera en el reino del sinsentido y del horror de la violencia extrema que se está mostrando. De ahí que esta película me parezca ejemplar a la hora de hablar de eso.

Aunque sucede que cuando el film acaba te hace añorar esas otras películas donde, aparte de tener presente esa violencia y ese horror, también había otras cosas que ignoro cómo nombrar, pero que tienen que ver con lo que hemos estado diciendo aquí. Es decir, todo lo relacionado con la aventura humana, el deseo de que aquello pudiese ser una misión o que se pudiera localizar un sentido a la relación entre los

distintos personajes, esa búsqueda del sentido que siempre va asociado al hecho de contar una historia, y que parece ser lo único que la justifica. Y no se trata de un reproche hacia Spielberg.

Si reconozco tener más problemas —de índole moral, si se quiere— con la película de Tarantino, aunque también creo que *Pulp Fiction* es un film ejemplar en aquello que persigue, y no la critico estéticamente. Me parece atroz la frivolidad absoluta con que trata esos temas de violencia. Y esa frivolidad que no está presente en *Salvar al Soldado Ryan*; todo lo contrario: la película de Spielberg trata con tal crudeza la violencia que acaba con todo, es decir, la posibilidad misma de contar desaparece. Y por eso me parece que se trata de un grado cero de la historia donde recoger eso que sucede hace que no se esté contando más que el horror y la muerte.

J. L. C.: Me atrevo a preguntarle a Manolo lo siguiente: ¿Qué te parece lo que ha dicho Jesús acerca de la vuelta del héroe, a pesar de esa falta de confianza tanto del público y la crítica como de los mismos guionistas? ¿Crees tú en el héroe?

M. E.: Yo creo en la necesidad del héroe, y creo que no ha desaparecido jamás. Se le ha podido poner en segundo plano, se le ha podido camuflar o escamotear dándole lugares más o menos relevantes, pero creo que no ha desaparecido jamás porque el héroe es imprescindible.

Estas son cuestiones que no he pensado mucho, y además yo no procedo del ámbito de lo audiovisual y no voy mucho al cine. Ni siquiera conozco muchas de las películas que habéis citado, aunque confieso que sí, que he visto *Pulp Fiction* varias veces.

Creo que hay una progresión en el modo en que ha ido apareciendo la violencia en los medios audiovisuales. Es probable que *Pulp Fiction* o *Impacto TV* sean una especie de culminación definitiva de esa progresión o proceso. Pero la pregunta que yo planteaba es: ¿Para qué sirve eso? *Tesis*, por ejemplo, es una película que me interesó mucho, sobre todo cuando se dice que la gente quiere eso y que hay que darle a la gente lo que quiere. Es decir, se trata de una demanda social de este tipo de representaciones. Creo que esta progresión audiovisual sirve para generar un posible mecanismo de defensa —ya sea neurótico, obsesivo o histérico, e incluso de apariencia perversa— con respecto a otra violencia muchísimo más próxima y real, no representada.

Pulp Fiction permite asistir a lo más descarnado o brutal de la violencia con una especie de distancia generada por el tono con que está hecha la película, que permite esa distancia definitiva entre la representación y el afecto. Y esto, evidentemente, es un mecanismo de defensa. O lo contrario, puesto que otra cosa que me llama la atención es la proliferación de ese tipo de programas en los que prevalecen el cuerpo y la sangre, como por ejemplo, las series de médicos y urgencias que están todo el día pinchando y rajando gente. Esto es justamente lo contrario: depositar todo el afecto en el cuerpo de tal manera que la representación se olvida.

Y la pregunta que hago es: ¿Para qué sirve todo esto? Puesto que es posible que todo esto sea necesario para estructurar «nuevas» (entre comillas) defensas neuróticas frente a otros movimientos amenazadores para el sujeto. Todo esto debería servir para algo, salvo que la cosa se plantee desde el punto de vista del goce como tal, y hubiera que decir, entonces, que no sirve para nada.

J. C. R.: De algún modo, mi intervención era una cita constante a Freud. He dicho que estas películas me parecen de una gran sensatez, y que incluso eso las acerca a los efectos filosóficos de las ciencias duras de este momento. Se trata de la percepción de lo real, de la entropía o del caos; es decir, de la idea de que el mundo no está hecho para nosotros. O en otros términos, estas películas son más freudianas que otra cosa, allí donde dice que la humanidad vive permanentemente al borde del apocalipsis. Empezar a tomar conciencia de ello puede ser estupendo.

Con respecto a la cuestión de si se trata de neurosis o psicosis, creo que faltaría situar la cuestión de la salud. Con todos sus déficits, estas películas nos convocan a una cierta experiencia ritual de la posibilidad de una destrucción total. Aunque, por otro lado, también articulan interesantes esbozos de mitología, puesto que se está empezando a narrativizar y dramatizar con intensidad un enemigo que no tiene forma humana, sino que aparece propiamente como lo real. Hay una suerte de fuerte conciencia metafísica en estas películas, pero que nadie se ha tomado en serio, sólo los espectadores mientras la ven, pero ni los críticos ni los guionistas, y mucho menos los productores, que ganan mucho dinero con eso. Pero se están construyendo unos relatos que no necesitan que el enemigo tenga una figura humana como la nuestra, sino que son capaces de movilizarlo en lo real, como por ejemplo ese estupendo

meteorito siniestro que se aproxima para aniquilar la tierra, o ese otro disparate que desencadena toda una serie de efectos psicológicos. Por ahí podría haber una mitología muy interesante cuyo sujeto no sería un pueblo contra otro, sino la humanidad misma.

Los aspectos más progresivos en esos discursos se nos escapan totalmente, no les damos credibilidad. Pero, sin embargo, están ahí para las jóvenes generaciones que hacen una elaboración productiva de la violencia; una violencia que, desde luego, aparece como lo opuesto a *Pulp Fiction*, que desarrolla una posición psicopática, es decir, la posición de gozar sin el menor toque emocional, desplazando completamente la emoción en el goce de la violencia.

En mi opinión, el problema de Spielberg es que ha aprendido del cineasta menos fuerte del periodo clásico, que siempre ha sido más Capra que Ford. Es posible que yo sea infinitamente ingenuo —como me dicen los amigos— pero a mí me anima que alguien tenga la osadía de acabar una película resumiendo todo el problema metafísico del ser diciendo *he logrado ser una buena persona*, es algo que me parece asombroso, magnífico. Me parece que necesitamos películas así. Aunque bien es cierto que eso mismo se puede hacer mucho mejor que como se hace en la película de Spielberg; se puede hacer como en esa obra maestra del cine mundial contemporáneo que es *La Buena Estrella*, que no habla de otra cosa más que del heroísmo cotidiano de un sujeto capaz de ser buena persona. Ahí están pasando cosas que los críticos y los teóricos se niegan a ver porque han decidido que no hay mayor estupidez que una buena persona.

L. M. A.: Y por cierto, una buena persona que, además —en *La Buena Estrella*—, es un padre simbólico. O por ejemplo, el personaje que interpreta Bruce Willys en *Armageddon*, que ejerce de padre, aunque el relato es ahí, por supuesto, muy esquemático y elemental y predomina la explosión de efectos especiales. Esta es una cosa asombrosa que no ocurría en Hollywood desde hace bastante tiempo. Además, se da una especie de trayecto iniciático entre ese padre y el hijo adoptivo en el viaje hacia el meteorito. En ese sentido, *Pulp Fiction* es el grado terminal de la posmodernidad, aunque habría un grado mayor, el *snuff movie*, donde hay un grado cero de la representación.

El problema de *Pulp Fiction*, y no digamos en el *snuff movie*, es que la representación se elimina, no hay guión ni actores. Sucede como en

el Reality Show televisivo, donde lo que se busca es la ausencia de actor o de máscara actoral, sin guión y en ausencia de toda la puesta en escena. Se trata de un grado cero de representación que tiene sus efectos. No estoy de acuerdo en creer que *Pulp Fiction* sea un simple juego, creo que tiene sus efectos y que implica los afectos de los espectadores, en tanto en cuanto está propiciando un cierto goce, quizás degradado en el campo de la pulsión escópica, y que yo califico, sin duda, de canallesco.

Quizás por efecto de fin de siglo, y aunque no nos hayamos dado cuenta, como le ocurre a la izquierda occidental, que no se ha enterado de nada, estamos asistiendo a una cierta vuelta del relato, todavía esquemática, tanto en el cine, que es lo que más conozco, como en otros ámbitos de la representación y la ficción, como la literatura. Hay como una especie de hastío que ha marcado ese punto culminante que puede ser *Pulp Fiction* y una cierta recuperación del relato, aunque no sé hasta dónde puede llegar esto.

Estoy totalmente de acuerdo con Jesús en que hay que pensar estas cosas en el plano de la salud, y que no tiene que ser sin más un mecanismo defensivo.

M. E.: Yo, precisamente, lo pongo en ese plano de la salud, ¡ojo!; en el sentido de que sirve como elemento equilibrador o compensador. Cuando preguntaba para qué sirve me refería al hecho de que sirve para eso. Es posible que sea necesario tal y como las cosas se desarrollan. Es necesario que el cine o los medios audiovisuales más domésticos produzcan, promuevan o generen ese tipo de violencia.

L. M. A.: Con lo de la salud me refería a la vuelta del relato, y en modo alguno a *Pulp Fiction* o al *Reality Show*.

PÚBLICO: (A propósito de *Pulp Fiction*.)

J. G. R.: Tarantino es un cineasta interesante, aunque en mi opinión está muy sobrevalorado, puesto que para hablar de ese tipo de cine yo me quedaría siempre con Lynch o, con Cronenberg, que me parecen cineastas más fuertes dentro del mismo registro. Son magníficos cineastas en el campo estético pero realizan una exploración del universo de la psicosis que es importante para todos los sujetos, pero con la que es necesario tener mucho cuidado, puesto que la cosa sería muy peligrosa

si llegase a desencuadrarse del todo.

Tú planteabas hace un momento que eso tenía que servir para algo. Yo respondería: o para nada. Es decir, lo que debemos saber es que el mundo no está garantizado y que podemos hacer cosas que sólo sirvan para destruirlo todo. La violencia desencuadrada simbólicamente, que es la otra cara de una modernidad que ha decidido que la violencia no existe o que es un fenómeno marginal —mezcla perversa—, es capaz de aniquilarnos como civilización. En ese sentido creo que están apareciendo síntomas positivos.

PÚBLICO: Cómo se van a ver síntomas positivos o algún tipo de nueva mitología en películas como *Armageddon* o *Godzilla* donde los protagonistas son unos gilipollas.

J. G. R.: Bueno, bueno... Son películas débiles, que cuentan con magníficas escenografías y en las que sobrevive la estructura más elemental del relato, aunque edulcorada. No hay contradicción con lo que yo estaba diciendo. Y sin embargo sobrevive. ¿Qué mayor muestra de que nuestra construcción como sujetos está básicamente apuntalada en algo de ese orden, en algo que late en la estructura más elemental del relato, que, incluso en espacios tan absolutamente inverosímiles y con personajes tan débiles, te encuentres al borde de la lágrima en determinado momento, o que te encuentres al borde de un entusiasmo del que en seguida intentas corregirte diciendo: *¡Tonto, cómo te dejas llevar por estas cosas!?*

En el otro lado de esto, la principal objeción que yo le hago a *Pulp Fiction* sería que se encuentra en la onda de lo que los críticos le van a aplaudir de inmediato. A pesar de que está entrando en crisis muy despacio, se trata de una instalación masiva de la inteligencia occidental a lo largo de este siglo en la posición *cínica*. Aunque con notables excepciones, esa instalación ha sido radical en el campo de la crítica artística y cinematográfica. Pero en la estructura de esa posición *cínica* ante el mundo y ante el ser lo que late es pánico a afrontar la propia emoción. Y ahí aparece un discurso racionalizado que dice que todo es mentira, que todo es una estafa, que esto es ideología, que se trata de máquinas de dominación, etc. Desde esa perspectiva, la película perfecta sería aquella que no pueda reconocer ningún elemental sentimiento mío; o mejor todavía si me dice que todos los sentimientos son una estafa. Esa

posición *cínica* es la que está empezando a cuartearse, y pienso que todos debemos dar un empujón para que se cuartee por completo.

El cinismo no nos lleva a ningún sitio. Ser *cínico* es una manera pésima de vivir, es una forma de protegerse de los propios sentimientos. Y eso es lo que sostiene esas relaciones tan ambivalentes para con el cine clásico cuando decimos qué emocionante y al mismo tiempo afirmamos que es una emoción que procede del perverso cineasta, manipulador e ideólogo. No, la emoción era mía. Y si no reconozco ninguna de mis emociones me construyo una imagen de mí que es una pura racionalización en el vacío. Eso sí, que ha tenido un gran apoyo social, como en los años ochenta; pero tan estupendo que ha aniquilado a la izquierda. Y es que el propio PSOE protagonizó en determinado momento ese mismo discurso *cínico*, con gatos que daba igual del color que fueran. Y es que si se descuida se queda sin partido. Pero que nadie piense que se trata de un ataque al PSOE, puesto que creo que necesitamos de él para sobrevivir, aunque la cosa está difícil.

PÚBLICO: Creo que *Pulp Fiction* es una película notable porque en ella sí estamos; porque pregunta, aunque los personajes no sepan a qué agarrarse. Se trata de una película que pregunta, no sé si consciente o inconscientemente, que no sabe cuál es la respuesta, y en la que el espectador tiene que reconocerse, frente al relato clásico que lo que hace es ofrecer respuestas o trayectorias de experiencia que te permiten encontrar un sentido. En *Pulp Fiction* la experiencia es completamente ciega, y si el espectador la viera en profundidad encontraría una pregunta permanente en la cual también está él mismo. En ese sentido me parece una película profundamente moral. En cambio, esas otras últimas películas de aventuras de Hollywood, tan triviales y escenográficas, lo que hacen es anular cualquier sentido, cualquier pregunta o cualquier experiencia. Sin embargo, en las películas de Tarantino sí me reconozco; me reconozco como ser perplejo.

PÚBLICO: En las películas de serie B de los años 50, en las que los marcianos atacaban Nueva York y destruían el Capitolio, todavía había algo, pues era como el ataque de los comunistas. Pero en las películas de ahora esos personajes no tienen talla de héroes ni de nada. Creo que es un camelo total.

J. G. R.: Desde luego, tenemos unas relaciones muy complicadas

con el cine americano. En Europa, ninguna generación ha sido capaz de reconciliarse con el cine norteamericano de su tiempo. Siempre tuvo que ser una o dos décadas después la que dijera que el cine americano bueno era el que se había hecho veinte años atrás y que el de ahora es, necesariamente, un desastre.

Insisto en que estas no son grandes películas, y no he centrado el debate en términos estéticos, sino más bien en términos sociológicos. Pero no dejo de reconocer que hay una cierta ceremonia que se moviliza a escala mundial en nuestra sociedad, y que en esa ceremonia se hace la experiencia de la destrucción. Que se hace, al menos, la simulación de esa experiencia de aniquilación total, y que eso es muy atractivo. Y que, por tanto, debemos pararnos a reflexionar sobre ese atractivo.

Al mismo tiempo, constatamos que, a diferencia de lo que sucedía hace diez o veinte años, es decir, en esas películas donde la destrucción total se ligaba al cese del horizonte, al apagón total, aquí, en este fin de siglo, aparece en el último momento un héroe —por los pelos, por supuesto, mal construido, inverosímil, etc.— que realiza un acto en el límite mismo de la destrucción total. Y porque lo hace en ese límite su acto es percibido como denso de sentido. Una filosofía de la acción encontraría ahí un notable campo de reflexión, puesto que sólo en el límite de la destrucción total —ya sea a escala cósmica o individual— podemos saber si el acto tiene sentido o si no lo tiene. Desde luego, no se trata de otorgar un diploma en calidad estética a esas películas, pero conviene tomar en serio ese núcleo de verdad.

PÚBLICO: A propósito de las películas de guerra, recuerdo una de Samuel Fuller, *Uno rojo, División de Choque*, en la que hay un soldado que no quiere matar porque considera que eso es asesinar, y entonces viene el sargento y le dice: «nosotros no asesinamos, nosotros matamos». Lo que quería decir que no asesinamos porque somos animales, luego quítate ese rollo de prejuicios y hazlo; compórtate como un animal, porque eso es lo que hay.

G. M. G.: El problema es ver hasta qué punto son cosas o discursos incompatibles. Tampoco lo de *Pulp Fiction* es una novedad de ahora. En las películas del cine mudo que yo citaba, en donde se caían por un barranco y se daban con una tabla en la cabeza y en las que sucedían cosas completamente terroríficas, no había ni piedad ni compasión. Y

no digamos ya en las películas de dibujos animados, como *Tom y Jerry*, que, analizado así, parecen algo monstruoso y escalofriante. Tanto el gato como el ratón son personajes odiosos a más no poder, intratables.

Es cierto que eso proporciona un disfrute, tanto al niño como al adulto. Yo comparto la idea del héroe bondadoso, puesto que me parece esencial, pero, a la vez, me lo he pasado en grande entrando en barracas de feria con esqueletos y cuerpos despedazados donde había sustos y amenazas. Incluso leyendo cuentos infantiles. ¿Qué lugar ocupa esa cuba llena de sangre y de cuerpos despedazados de *Barbarroja*? En los cuentos eso siempre está presente de una forma u otra, y al mismo tiempo, en un momento determinado, eso también te da mucha risa. Que un miembro se le escape al cuerpo, o que la cabeza se caiga y siga andando es algo que puede llegar a provocar mucha risa. Ese reino del disparate y la horripilancia pura también nos atrae poderosamente, aunque nos podamos sentir espantados de lo mismo que nos atrae, pero sí que hay un disfrute en todo eso. Y puede disfrutar esa misma persona que luego se da cuenta que no debe llevar demasiado lejos ese disfrute porque eso ya serían palabras mayores, y que lo que valora en el fondo, íntimamente, es ese mundo de la emoción en el que de lo que se trata es de arrancar algo de sentido a la vida. Pero claro, es que la vida, en el fondo, no tiene sentido, e incluso decir que lo tiene es un disparate que mantenemos gustosa y heroicamente. Y para eso están los héroes, para hacer esos disparates. En el fondo, casi casi, lo real y lo verdadero es lo otro.

J. G. R.: Lo tiene en tanto que lo tiene, y sólo en tanto que lo tiene. No se trata de que sea estupendo que pensemos en el héroe, sino que es la condición de posibilidad de que haya un mundo humano.

G. M. G.: Sí, completamente.

L. M. A.: Al hilo de lo que tú dices, eso es lo que yo he intentado proponer en mi exposición. El arte no es un preservativo que nos aliena porque acoge en su interior eso que es lo más real: el sexo y la violencia. Y si no lo acoge, para mí no es arte, sino otra cosa, ya sea un producto comercial o mercantil, un producto moralizante, pura ideología, pero no arte. Porque el arte, necesariamente, debe tener un centro incandescente —y por eso la corrida de toros es para mí un ejemplo

paradigmático—, un centro en que sitúa lo real mismo. Creo que en toda obra de arte hay un goce, pero el problema está en si se pone en relación a una construcción de sentido metafórico o si es puro goce que se vende como morbo y que se transforma en dinero. Ese es el límite en el que yo sitúo el cine de hace unos años y en el que coloco a *Pulp Fiction*, que me parece una película muy interesante por eso, precisamente, porque es una película límite.

Y al hilo de lo que decía Jorge, si tanto incomoda el cine comercial norteamericano —a propósito del cual, y estoy de acuerdo con Jesús, tampoco creo que sea un gran cine— podemos poner como ejemplo otro tipo de películas, más consideradas, si se quiere, de arte y ensayo, como es el caso de *La Buena Estrella*, que es una película absolutamente impensable en el cine español de hace unos años, con guión de Alvaro del Amo y dirección de Ricardo Franco. Se trata de un film que plantea la existencia de un héroe que, además, es un padre simbólico; y es un relato con personajes donde lo real mismo del sexo está en función de la construcción metafórica de una historia. Pero, por ejemplo, también en *La Anguila*, en la cual hay también un personaje que finalmente, y como puede, casi por los pelos, se hace cargo del goce de la mujer, ese goce del que no quería saber nada al inicio del film, y que asume también su papel de padre simbólico, la paternidad de ese hijo que no es suyo. No sólo percibo esto en el cine comercial norteamericano, sino también en el cine español o el europeo, como en la película *Carácter*, que se interroga toda ella sobre la posición del padre, justo en el límite de lo posmoderno, pero que va un poco más allá de lo siniestro.

G. M. G.: La pregunta es si estamos asistiendo a un fenómeno nuevo o bien, en el fondo, eso ha existido siempre. En el terreno de lo meramente anecdótico, hace poco salió en el periódico una noticia referente a un espectáculo que se había montado y que se prohibió inmediatamente. Se trataba del espectáculo de una silla eléctrica en la que se ejecutaba, y al que asistía el público para verlo. Pero recuerdo que de niño había barracas de feria a las que yo iba lleno de entusiasmo y en las que se asistía realmente a eso. Hubo un homicida que fue ejecutado en la silla eléctrica, y esto fue noticia mundial. Decidieron hacer, entonces, un espectáculo que consistía en ejecutar a esa persona; un espectáculo al que se asistía para ver cómo se le sentaba en la silla y cómo empezaban a saltar chispas por todos los sitios [...].

Reseñas

LA ESPIRAL QUE NO CESA

El Greco. Identidad y Transformación. Museo Thyssen-Bornemisza, del 4 de febrero al 16 de mayo de 1999.

De su pintura señaló Hauser que disolvía las formas terrenales convirtiéndolas en *cuerpos astrales*; y Ortega que invitaba al ojo a participar de una *vertiginosa andanza*. Trazada sobre el molde de una estructura manierista, la obra de Doménico Theotocopoulos (1541-1614) nos abre a un singular espacio de trascendencia. Aunque admiremos la destreza de su escritura o tomemos nota de sus tropiezos, sus textos no se miden por la calidad ni el rigor técnico, sino, bien al contrario, por el orden de experiencia al que aspiran, por el componente de pasión que desarrollan.

Certero al revelar con pocos trazos los íntimos oleajes, el Greco es el artista que mejor ha puesto las imágenes en rotación. Habiendo dejado atrás las frías geometrías que servían de apoyo a la perspectiva, su obra se caracteriza por prolongar ciertos anacronismos medievales, como por ejemplo las desproporciones compositivas o la integración simultánea de diversos acontecimientos en una sola escena. Recursos estos que favorecen la articulación de distintos espacios y distintos tiempos, y mediante los cuales intentaba poner en comunicación directa el ámbito de lo humano con el plano angélico.

Experto en conjugar toda clase de oposiciones formales —ya sea a través del *contrapposto* o de las divisiones organizativas—, su obra se caracteriza por ensamblar los brillos deslumbrantes del claroscuro con las quebradas anatomías

de sus figuras. Con una tonalidad menos aristocrática, pero más violenta y disonante, que la de aquellos venecianos de los que aprendió tras salir de Creta, Doménico da el salto del dibujo a la mancha con la misma destreza que sus vírgenes saltan de la tierra al aire. Desafía con ese gesto el contorno limitado de los motivos y los marcos que los contienen, dejando sus perfiles sometidos al influjo del brochazo y el color.

Es posible que, como lo delatan sus telas, siempre tuviera en mente alguna que otra imagen de Tintoretto cuando trabajaba —colosal artista cuya huella marcó el ser específico de su pintura. Sin embargo, nunca se dejó llevar por restricción estilística alguna; de ahí la radical originalidad de sus propias formas. Interpretando, a su *maniera*, los afectos y las siluetas, el Greco fue capaz de introducir en la genealogía de las imágenes una vibración pictórica hasta entonces desconocida.

Innovador retratista de santos, iluminados y demás *locos de Dios*, que diría Teresa, la historia nos dice que, a pesar del soberbio *Martirio de San Mauricio*, el Greco no llegó a encajar con los gustos de Felipe II, en cuya corte había tratado de integrarse al llegar a España. Parece que el gozoso desgarró del alma en vuelo

chocó contra la granítica solidez del Monasterio. A la sombra del católico sepulcro —que en sí mismo concentraba la imperial definición de lo divino—, el cretense se entregó con fervor a la realización de los numerosos encargos religiosos que fue consiguiendo por propios merecimientos.

La tradición, apoyada en testimonios como los de su amigo Giulio Clovio, nos presenta a un artista solitario, herido de enfermedad melancólica y enemistado con el mundo exterior, ya que, según propia confesión, *la luz del día turbaba su luz interior*. Como las escenas nacidas de su pincel, nos encontramos ante un espíritu *quemado por sus propios ardores*, que decía Ortega; ante un ser agitado cuya alma —aludamos aquí a Molinos— nunca terminaba de arribar a su *estado de aniquilada*. No obstante, esta caracterización romántica y atormentada no ha de ocultar el lado más profano del personaje, pues también es cierto que el artista gozó de fortuna y renombre, y que en la suntuosa mansión que habitó, según se cuenta, gustaba de entregarse a los placeres terrenales, pagando, incluso, para que varios músicos endulzaran sus horas de trabajo y su comida.

Por amabilidad de la que en su día fuera excitante Miss, hoy lla-

mada baronesa, en la exposición del Museo Thyssen se pudieron contemplar desde interesantes obras menores (pero siempre grandes), como la *Vista del Monte Sinaí* o la *Adoración de los Pastores* —en donde, antes de adorar al niño, más bien parece que los reyes lo quisieran matar—, hasta imágenes definitivas como la de *San Jerónimo*, el anacoreta traductor, o la *Magdalena Penitente*, con sus nubarrones, su enredadera y el mortífero emblema tras la jarra de cristal. Como en sus mejores lienzos, cada situación es un drama, cada expresión un logro.

La impresionante luz de ciertas telas apagó, por momentos, el valor incuestionable del resto. Nos referimos a cuadros de temas míticos como *La Coronación de la Virgen* (1603-1605) y, sobre todo, *La Inmaculada Concepción* (1607-1613), custodiada en la toledana iglesia de Santa Leocadia. Este lienzo lleva la composición en espiral a su mayor grado de eficacia y expresión. Maestro del escorzo y la serpentina, en sus textos no hay concesión alguna para el sosiego. La imagen que así nos presenta podría escenificar una irrupción gloriosa surgida en medio del enclave castellano. Envueltos en giros ascendentes imposibles de detener, la naturale-

za y los cuerpos forman aquí parte de la misma llama.

De entre los cuadros más sorprendentes de la muestra podemos destacar la prodigiosa *Vista de Toledo* (1595-1600), conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York: pequeña gran lección de historia del arte moderno. Más intensa, si cabe, que la idílica tempestad de Giorgione, este lienzo casi fantasmal se caracteriza por haber evacuado las figuras de su universo, así como por haber subrayado el sentimiento de inestabilidad con su inflamada escenografía. Prescindiendo de localizar puntos de variación atmosférica (efectismo que ahondarán con maestría los especialistas holandeses del XVII), en esta visión toledana la borrasca invade todos los planos del campo pictórico, de manera que no hay lugar resguardado de la ventolera que lo amenaza.

Desencadenado el drama, entrados en combate los elementos, el cuadro niega cualquier punto de amarre o contención; en él todo parece estar sometido a un perpetuo temblor, todo se encuentra a un paso de disgregarse, de sucumbir ante el remolino de nubes que se aproxima. Si lo real puede ser definido como puro tránsito, de lo que aquí se trata es de la experiencia del Fondo que tal

movimiento anuncia. Con arrolladora sabiduría, Doménico nos traslada al filo de un instante crepuscular, allí donde el entusiasmo lírico de otras escenas se dobla ante la emergencia de una hendidura. El paisaje, entonces, se descubre abismo.

Como en su *Laocoonte*, donde la forma parece estrangularse a sí misma, poco queda en sus últimos óleos de azucarada beatería; mucho de desesperación y desgarrro. Lo que el pintor pone en imágenes —al borde ya de expirar— no es un paraje inhóspito contemplado en la distancia; lo que el Greco nos hace compartir a través de su visión es el volumen inquietante de una angustia desbordada.

Volado el espíritu, quedó la imagen. Ocupando una posición privilegiada dentro del linaje simbólico de Occidente, los lienzos del Greco invitan a que el espectador de hoy (re)sienta el cálido aliento de la pintura: palabra creadora en movimiento.

MANUEL CANCA

JORNADAS SOBRE TEORÍA DEL TEXTO

Durante los días 18 y 19 de diciembre de 1998 tuvieron lugar, en la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense

de Madrid, unas Jornadas organizadas por la Asociación Cultural Trama y Fondo, en el transcurso de las cuales se celebró la Asamblea general anual de la asociación, así como una sesión de trabajo en torno a la Teoría del Texto.

Dicha sesión estuvo abierta a todos aquellos interesados en el tema que quisieron asistir. Las intervenciones se sucedieron como sigue: Luis Martín Arias leyó su comunicación «¿Es la guerra un texto?», Manuel Canga disertó sobre «El punto de ignición y la pantalla», Lorenzo Torres sobre «Yasujiro Ozu (El zen en *Primavera Tardía*)», Luisa Moreno propuso un «Análisis de *French Kiss*, de Lawrence Kasdan», Leandro Palencia Galán habló sobre «El problema signifiante en el primer Wittgenstein», Eva Parrondo presentó su idea sobre «El psicoanálisis como método en el análisis textual», y clausuró la jornada Amaya Ortiz de Zárate con «Lo imaginario y la psicosis».

La asamblea acordó, además, convocar para 1999, y con un carácter ya más formal, el *Primer Congreso sobre Teoría del Texto*, al que están invitados todos los que, desde las disciplinas semiótica, psicoanalítica, antropológica, filosófica, artística o cualesquiera otras estén interesados en la Lectura y Teoría del Texto.

Para mayor información pueden dirigirse al apartado de Correos 202 de Getafe (Madrid).

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

ESPAÑA

Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido). El pago de 4400 pts. (4 números a razón de 1000 pts. por número, + 400 pts. por gastos de envío) se hará efectivo mediante la fórmula señalada.

EUROPA

Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido). El pago de 5200 pts. (4 números a razón de 1000 pts. por número, + 1200 pts. por gastos de envío) se hará efectivo mediante la fórmula señalada.

AMÉRICA

Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido). El pago de 6000 pts. (4 números a razón de 1000 pts. por número, + 2000 pts. por gastos de envío) se hará efectivo mediante la fórmula señalada.

FORMA DE PAGO

- 1 Transferencia a nombre de Trama y Fondo, Banco de Santander, número de cuenta: 0085 0179 47 0000301587
- 2 Talón nominativo a favor de Trama y Fondo
- 3 Domiciliación Bancaria: _____

Nombre	Apellidos	
Dirección		
Código Postal	Provincia	Teléfono
Firma		

Autorización Bancaria

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

Titular de la cuenta	
Banco o Caja de Ahorros	
Domicilio Agencia	Población
Número de la cuenta	
Fecha	Firma