

t&f

trama&fondo
revista de cultura



30

La palabra y el relato
primer semestre 2011

10 Euros



t&f

trama&fondo
Lectura y Teoría del Texto



trama&fondo

Lectura y Teoría del Texto

Esta revista ha recibido una ayuda de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura para su difusión en bibliotecas, centros culturales y universidades de España, para la totalidad de los números del año.

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

COMITÉ CIENTÍFICO

Adolfo Berenstein, Paolo Bertetto, Annie Brusiere, José Luis Castro de Paz, Edmond Cros, Jesús González Requena, Gastón Lillo, Luis Martín Arias, Jenaro Talens, Jorge Urrutia, Santos Zunzunegui

CONSEJO EDITORIAL

Directora

Amaya Ortiz de Zárate

Subdirectora,

Promoción y Suscripciones

Luisa Moreno

Diseño y Maquetación

José Manuel Carneros

Administración

Amelia López

Gestión Editorial

Basilio Casanova, Tecla González

Web Master

Axel Kacelnik

Editores

Manuel Canga, Juan Zapater

Traducciones Abstracts

Amparo Tomás García

EDITA

Asociación Cultural Trama y Fondo.

Apartado de Correos 73.

40080 Segovia

Teléfono 656 26 75 48

DISTRIBUYE

CASTILLA EDICIONES.

c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.

Tlfno. y Fax: 983 33 70 79

e-mail: castillaediciones@usuarios.retecal.es

IMPRIME

Gráficas Lafalpo S.A.

c/ Plomo, 1 Nave 3.

Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO

Presidente

Jesús González Requena

Vicepresidente

Luis Martín Arias

Secretario ejecutivo

Lorenzo Torres Hortelano

Tesorera

Amelia López Santos

Vocales

Francisco Baena Díaz, Julio César Goyes Narváez, Luisa Moreno Cardenal, Víctor Lope Salvador, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martí - nez.

Miembros

ESPAÑA: Joaquín Abreu González, David Aparicio Fernández, Vidal Arranz Martín, Jorge Belinsky Abramoff, Adolfo Berenstein, Francisco Bernete García, Lucio Blanco Mallada, José Miguel Burgos Mazas, Gabriel Cabello, Manuel Canga Sosa, José Manuel Carneros Pardo, Basilio Casanova Varela, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, José Díaz-Cuesta, Paula García Castillejo, Juan García Crego, Vicente García Escrivá, José Miguel Gómez Acosta, Tecla González Hortigüela, Nicolás Grijalba De la calle, Carolina Hermida Bellot, Raúl Hernández Garrido, Axel Kacelnik, Guillermo Kozameh Bianco, José Luis López Calle, Jaime López Díez, José María López Reyes, Juan Margallo, Cristina Marqués Rodilla, Juan Medialdea Leyva, Ana Melendo Cruz, Edmundo Molinero Herguedas, José Moya Santoyo, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eoa Parrondo, Pablo Pérez López, Julio Pérez Perucha, Francisco Pimentel Igea, Pedro Poyato Sánchez, Aarón Rodríguez Serrano, Juana Rubio Romero, Germán Saiz Cadiñanos, Ramón Sala Noguer, Luis Sánchez de Lamadrid, María Sanz Díez, Ramón Sarmiento, Begoña Siles Ojeda, Jenaro Talens Carmona, Jorge Urrutia Gómez, Manuel Vidal Estévez, Juan Zapater, Santos Zunzunegui Díez.

FRANCIA: Bénédicte Brémard, Jean-Louis Brunel, Jeanne Raimond

BRASIL: Vanesa Brasil Campos, João Eduardo Hidalgo

PERÚ: Gonzalo Portocarrero

REINO UNIDO: Miguel Ángel Lomillos García, Amparo Tomás García

COLOMBIA: Wilfredo Esteban Vega Bedoya

30

Número 30
Primer Semestre
de 2011

t&f

trama&fondo

Índice

5 Editorial

La palabra y el relato

7 Gonzalo Portocarrero Maisch
Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo"
por Abimael Guzmán

29 Miguel Marinas
Narrativas orales

43 Julio César Goyes
La mirada espejeante de Tarkovski

61 Manuel Canga
Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal

73 Begoña Siles
*Damas y ¿caballeros? La imagen de Carla Bruni
y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política*

83 José Luis López Calle
*Estructuras narrativas y género I. Una matriz
para las funciones de Propp*

95 María Sanz
Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes

103 Adolfo Berenstein
*La construcción del relato de la melancolía
en el imaginario cultural*

109 Donald Freddy Calderón
*El encanto del Muan. Una aproximación al relato oral
tradicional colombiano*

119 José Jiménez Lozano
La narración, la palabra y sus milagros

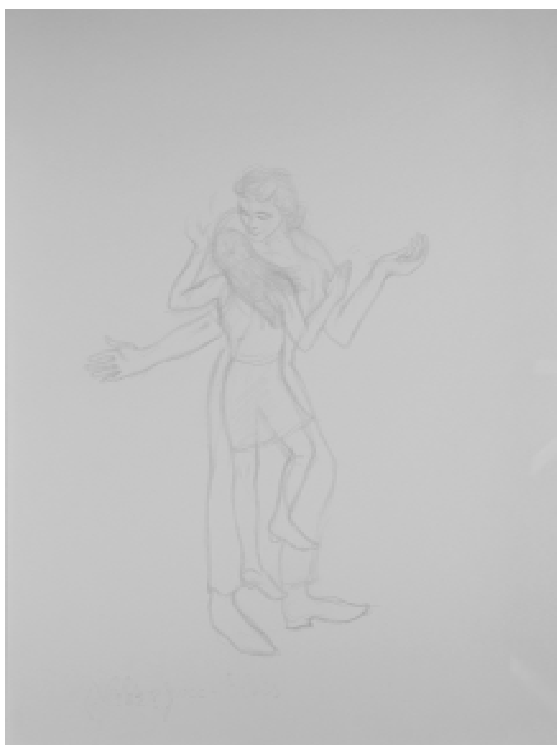
129 Jeanne Raimond
*Una mirada de soslayo al medieval. La noche del Inocente
de Angélica Gorodischer*

Reseñas

141 Manuel Canga
El joven Ribera

143 Lucio Blanco
La ciencia de la danza

Las ilustraciones de la cubierta
e interiores corresponden a la obra
de Elena de Frutos



Serie
Fat-que tu-faiblisses
Elena de Frutos

Editorial

30

La corrupción forma parte del mundo. A fin de cuentas, no es otra cosa que uno más de los efectos de la entropía que anida en lo real empujándolo todo hacia el deterioro, incluidos los mejores proyectos y las más sólidas construcciones de los hombres.

La cultura debe, pues, contar con ella. Pero de manera beligerante: sabiendo que nunca la vencerá totalmente, debe saber, igualmente, que si no la combate cada día terminará, por obra de esa tendencia entrópica de las cosas –en la que, ciertamente, cabe incluir las más sórdidas pasiones– resultando aniquilada por ella.

Hay, en cualquier caso, culturas y culturas. Mejores y peores. Más o menos capaces de convivir, pero sólo durante cierto tiempo, con un grado de corrupción elevada. Y no hay duda de que la menos capaz de ello, la que más rápidamente se degrada y descompone cuando ese mal alcanza un nivel de cierta relevancia, es la cultura democrática.

No debería, sobre ello, haber la menor confusión: la democracia es compatible con muchas ideologías –no, desde luego, con todas–, pero es incompatible, en cambio –aunque con tanta facilidad lo olviden los políticos profesionales– con la corrupción.

Uno de los inventos más prácticos que nuestra civilización ha sido capaz de crear para contener esa tendencia inevitable a la corrupción de la que participa todo lo humano y que, por su proximidad al poder, afec-

ta de manera especialmente intensa a los profesionales de la política, es la Función Pública. Es decir: la creación de un cuerpo de funcionarios escogidos con los criterios más rigurosos y dotados de unos estatutos laborales que les permitan resistir las presiones que inevitablemente habrán de padecer de los políticos que se suceden en el poder y que, si afectados por la corrupción o sencillamente enfermos de megalomanía, se empeñan en imponer sus decisiones contra lo que la justicia exige.

No hay duda de que los procesos de selección más rigurosos son las oposiciones. Tanto más cuanto más pública sea su realización y cuanto más alejada sea la procedencia de los miembros de los tribunales que las juzgan.

Como no hay duda de que los peores procesos de selección son aquellos que pretenden dejar en manos de los políticos la elección arbitraria de los profesionales de la administración pública.

De modo que no es difícil, en esto, reconocer al político demócrata, por más que éste no coincida casi nunca con aquel que tiene constantemente la palabra democracia en la boca –algún día habrá que hacer el catálogo de los usos imposibles del adjetivo democrático que venimos padeciendo en los últimos tiempos–: será aquel que se oponga firmemente a ser él quien pueda seleccionar y despedir a los trabajadores de esa administración pública en la que, llegado el caso, habrá de ostentar la dirección política.

Dado que eso se olvida hoy en día con tan pasmosa facilidad, ¿cómo no felicitar a los trabajadores de la función pública andaluza que con tanto valor e insistencia como escaso apoyo mediático han salido a la calle a recordárselo a los políticos que les gobiernan y que no han dudado en perpetrar lo que lleva por nombre –eufemismos que no cesan– ley 1/2011 de Reordenación del Sector Público Andaluz?

Un relato letal.

El mito del “Presidente Gonzalo” por Abimael Guzmán

GONZALO PORTOCARRERO MAISCH

Pontificia Universidad Católica del Perú

A lethal story: The myth of the “President Gonzalo” by Abimael Guzmán

Abstract

This essay narrates the emergence of a delirious story in which the philosophy professor Abimael Guzmán is turned into the “President Gonzalo”, the symbol of the triumph of the Peruvian and world revolution. In a society which has just been secularised, which is waiting for an intramundane redemption, and that it is also authoritarian, since it is in search of a great man, a master, such delirium becomes the reason to live, to die, and to kill for many people. The fanatic obedience to Guzman is considered as a source of pride for his followers. And the “President Gonzalo’s” enjoyment is precisely to feel like a god. Then, what I propose in this article is from an autographical text to explain the roots of that myth that ensanguined Peru.

Key words: Delirium. Secularisation. Messianic leadership. Terrorism. Armed Conflict. Peru.

Resumen

El presente ensayo narra la emergencia de un relato delirante, el que convierte al profesor de filosofía Abimael Guzmán en el “Presidente Gonzalo”, el símbolo del triunfo de la revolución peruana y mundial. En una sociedad recién secularizada, que está a la espera de una redención intramundana, y que es además autoritaria, pues se debate en la búsqueda de un gran hombre, de un amo, ese delirio se convierte para mucha gente en sentido para vivir, para morir y matar. La obediencia fanática a Guzmán deviene en motivo de orgullo para sus seguidores. Y sentirse como un dios es el goce del “Presidente Gonzalo”. Entonces, partiendo de un texto autobiográfico del propio Guzmán me propongo explicar las raíces de ese mito que ensangrentó el Perú.

Palabras clave: Delirio. Secularización. Liderazgo mesiánico. Terrorismo. Conflicto armado. Perú.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-27

El presente ensayo narra la emergencia de un relato delirante, el que convierte al profesor de filosofía Abimael Guzmán en el “Presidente Gonzalo”, el símbolo del triunfo de la revolución peruana y mundial. En una sociedad recién secularizada, que está a la espera de una redención intramundana, y que es además autoritaria, pues se debate en la búsqueda de un gran hombre, de un amo, ese delirio se convierte para mucha gente en sentido para vivir, morir y matar. La obediencia fanática a Guzmán deviene en motivo de orgullo para sus seguidores. Y sentirse como un Dios es el goce del “Presidente Gonzalo”. Entonces, partiendo de un texto

autobiográfico del propio Guzmán me propongo explorar las raíces de ese mito que ensangrentó al Perú.

I

Entre 1980 y 1992 el Perú vivió un período de violencia extrema. Se calcula que murieron alrededor de 70,000 personas. La mayoría eran campesinos pobres de ancestros indígenas, nativos de la sierra del país, especialmente de los departamentos de Ayacucho, Huancavelica y Apurímac. Desde el fin de la insurrección de Sendero Luminoso se han elaborado múltiples relatos destinados a explicar lo sucedido. El más completo y significativo es el monumental estudio producido por la Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR 2003), entidad integrada por un grupo de notables del mundo de la cultura y de la religión, a quienes se dio el mandato de ensamblar una narrativa que por su misma veracidad no pudiera ser cuestionada, de manera que el esclarecimiento respectivo significara la base de la consolidación de la democracia y del acercamiento entre los peruanos.

Pero el informe de la CVR fue recibido con entusiasmo solo por las clases medias ilustradas y los sectores progresistas de la Iglesia Católica. Las Fuerzas Armadas fueron hostiles al trabajo de esta comisión. Según sus portavoces, los militares habían arriesgado su vida por defender la democracia y ahora se veían traicionados, enjuiciados y perseguidos; según ellos se podría hablar de “excesos”, de eventos singulares en la lucha contrasubversiva, como las masacres de mujeres y niños, de gente inocente. Situaciones desde luego lamentables pero que se explicarían por el propio frenesí de la guerra. Sin embargo, lejos de la posición de los militares, la CVR había calificado esos “excesos” como sistemáticos, al menos en ciertas épocas y áreas del país. Este era –“sistemático”– el adjetivo rotundamente negado por las instituciones militares. En realidad, la estrategia antisubversiva se basó en la doctrina norteamericana aprendida por los oficiales peruanos en Panamá, en la Escuela de las Américas. La idea básica era oponer al terror del comunismo un terror aún más grande, de manera que la población civil se viera precisada a escoger el menor de los males; es decir, el bando que, al tener más poder de fuego, resultara más temible. En lo sustancial la estrategia militar fue exitosa, pues poco a poco los campesinos fueron alejándose de la insurrección senderista y formando comités de autodefensa en coordinación con las fuerzas del orden. En todo caso, fue Sendero Luminoso quien empezó la escalada de violen-

cia contra los representantes del Estado y la población civil. La dirigencia de Sendero, en concreto su líder máximo, Abimael Guzmán, tenía una fe ciega en que la violencia es esencialmente revolucionaria, de modo que desplegarla en todo su potencial no haría más que favorecer la causa revolucionaria. Se trataba de desarrollar las contradicciones sociales, de mostrar la entraña pérfida de las fuerzas reaccionarias y de avivar las luchas populares; en todo caso, de acumular fuerzas para la toma del poder. Los portavoces de Sendero Luminoso, de manera semejante a las Fuerzas Armadas, no han reconocido el haber puesto en práctica una estrategia donde el terror era un elemento fundamental. Cuanto más, los líderes del movimiento reconocen excesos puntuales, y hasta dicen que necesarios, para mantener la credibilidad de su propuesta entre la población civil. A Sendero Luminoso no le habría quedado más remedio que compensar su falta de poder de fuego con una crueldad extrema.

En su momento de mayor impacto social, entre 1989 y 1992, Sendero Luminoso proclamó la existencia de una situación de “equilibrio estratégico”, es decir, un estado de guerra civil entre fuerzas parejas donde, además, la iniciativa la tenían los insurrectos. En realidad, visto en retrospectiva, esta proclama fue un delirio contraproducente, pues una autopercepción tan inflada, junto con el recurso cada vez mayor al terror, debilitó las simpatías y aumentó el odio de la mayoría de la población hacia los senderistas.

Pero en 1992 ocurrió lo impensable. Abimael Guzmán, el “Presidente Gonzalo”, el “faro” de la revolución mundial, fue capturado en la ciudad de Lima. En sus primeras declaraciones como prisionero Guzmán interpretó su captura como un “recordo” en una marcha que debería proseguir. No obstante, unos meses después, Guzmán cambia de posición. Reclama un “acuerdo de paz” y conmina a sus partidarios a dejar la lucha armada. El cambio es demasiado súbito y la gente se lo explica por el temor de Guzmán y por su pretensión de conseguir beneficios carcelarios. Sea como fuere, la inconsecuencia del “Presidente Gonzalo” lo llevó a un rápido y total descrédito. En poco tiempo su prestigio se desvaneció y la gente que alguna vez simpatizó con sus planteamientos pretendió nunca haberlos tomado en serio. La insurrección colapsó.



En la actualidad la mayoría del pueblo peruano simpatiza con la posición de las Fuerzas Armadas. Combatir el terror con un terror más grande es considerado como una estrategia válida. La idea es que “mejor es

un sospechoso muerto que un terrorista vivo". En realidad, casi toda la ciudadanía sabe muy bien lo que tanto los dirigentes de las Fuerzas Armadas como los de Sendero Luminoso se empeñan en negar, es decir, que hubo, por ambos bandos, un empleo sistemático del terror.

Pero la apuesta de las mayorías es olvidar. La idea es que la vida sigue y que no tiene sentido estancarse en el pasado. La consecuencia es que no hay una presión significativa por esclarecer los hechos y menos por sancionar a los responsables de las violaciones a los derechos humanos. En el Poder Judicial están abiertos muchos juicios pero el Ministerio de Defensa se niega a dar la información necesaria para su esclarecimiento. Entonces, la mayoría de juicios están paralizados y muy pocos se preocupan por esta situación.

El uso sistemático del terror es una verdad que todos saben pero nadie debería decir en los espacios públicos. Es un tema tabú sobre el que nadie debería pensar. Y es que el uso del terror con la población civil pone en evidencia una realidad inconfesable, la vigencia de una actitud que convierte a la vida del otro, aunque sea un compatriota- ciudadano, o parte del pueblo que se pretende redimir, en totalmente prescindible. Esta actitud que legitima la violencia extrema se alimenta, en el caso de las Fuerzas Armadas, del discurso de la guerra fría y también del racismo. Los delincuentes terroristas, razonaron los estrategas militares, se esconden entre la población civil, rural e indígena, que entonces debe ser escarmentada sin contemplaciones pues así los denunciará. Y por el lado de Sendero Luminoso la idea es que los enemigos de clase y sus esbirros son seres despreciables, que explotan al pueblo, que impiden su felicidad, por lo que aniquilarlos es un deber.

II

En septiembre de 2009, después de estar preso durante 17 años, el líder senderista Abimael Guzmán publicó un libro titulado *De puño y letra*. En lo sustancial el libro presenta una serie de escritos de carácter jurídico en los que Guzmán argumenta la ilegitimidad de la condena que le fuera impuesta. No obstante, en las primeras páginas ensaya unos apuntes autobiográficos que resultan lo más significativo de la publicación.

Analizando con detalle estos apuntes he llegado a la conclusión de que la figura del "Presidente Gonzalo" representa un delirio con el que

Guzmán trata de ocultar una serie de situaciones traumáticas que enfrentó en su niñez y juventud. Una narrativa que le permite ocultar su dolor pero también sobrevivir a él, imaginándose entonces como alguien único, especial, un predestinado para salvar al país. La fuerza de este delirio se revela en el extraordinario tesón que puso Guzmán para construir el partido político Sendero Luminoso y para iniciar la sangrienta insurrección que solo terminaría con su captura y encarcelamiento. Entonces si bien el delirio es personal, los sentimientos que logra movilizar, el resentimiento entre los de abajo y la culpa entre los de arriba, están muy extendidos en la sociedad peruana. Es por ello que la figura del “Presidente Gonzalo” se convirtió en mito, en la esperanza para muchos peruanos. Y en motivo de temor y odio para otros tantos. En cierto sentido a Guzmán no le falta razón cuando reclama para sí un estatuto único. En verdad no creo que el Perú se hubiera desangrado durante doce años de no ser por el “Presidente Gonzalo”. Para decirlo en breve, sin Guzmán no habría Sendero Luminoso. La conflictividad de la sociedad peruana podría haberse tramitado de una manera más atomizada y dialogante, menos violenta. Para sostener esta hipótesis hay una razón decisiva. Se trata del rol central e insustituible desempeñado por Guzmán. Organizó y dirigió el partido, postulándose como la garantía del triunfo de la insurrección. Así concentró un poder casi absoluto, de manera que su captura llevó al colapso del movimiento.



III

Para sustentar estas hipótesis me remitiré, sobre todo, a los mencionados apuntes biográficos de Guzmán. Y mi análisis seguirá un camino intuitivo que, partiendo de lo más impresionante, continua gracias al apoyo de conceptos del psicoanálisis y de las ciencias sociales. Empecemos, entonces, con una cita clave, donde Guzmán habla de la relación con su madre:

«Tiempo después viajamos a Chimbote pasando por Arequipa y Lima por carretera, cuando el viaje requería tres días. Tras pocos meses mi madre volvió a Sicuani. De ella guardo siempre agradecido su amorosa solicitud; fue quien decidió y resolvió que estudiara en el Callao; por sus cartas sé que fui dolorosa ausencia, no olvido su constancia preocupada por mis estudios y futuro; indelebles están en mí memoria sus palabras: “Hijo mío, cuida al hijo de tu madre, eres quien mejor puede hacerlo.” Yo quedé con mis abuelos y parientes maternos.» (Guzmán 2009:19)

En realidad, Guzmán está siendo dejado por su madre. Pero, tal como es captado o sentido por el niño, el mensaje de la madre niega la realidad del abandono. Y lo hace con una frase que, a la vez, encubre y explicita lo que sucede: "Hijo mío, cuida al hijo de tu madre, eres quien mejor puede hacerlo". Aquí el niño Guzmán está sujeto a una doble interpelación. De un lado es el "hijo mío"; y, del otro, es el "hijo de tu madre". Es decir, el mismo niño es nombrado de dos maneras diferentes que corresponden a las formas en que se sitúa la madre. En la primera, implícita en la expresión "hijo mío", la madre afirma sin más su maternidad. Pero en la segunda las cosas se complican, pues al decir "cuida al hijo de tu madre" está creando una distancia. En efecto, la frase "cuida al hijo de tu madre" tiene un sentido literal solo en la medida en que está dirigida a un hermano a quien se delega el cuidado de otro hermano, presumiblemente menor o más débil. Entonces la enunciación atribuida a la madre crea dos sujetos: a) el hijo, y b) el otro hijo, el que debe cuidar de su hermano puesto que es "quien mejor puede hacerlo". Al "otro hijo" se le atribuye la capacidad suficiente como para encargarse de una situación que requiere de mucha responsabilidad, teniendo en cuenta que Guzmán tenía, en ese momento, solo ocho años.

Pero, en la realidad, no hay dos hijos sino solo uno. Entonces el mensaje implica un mandato a escindirse entre el hijo de mamá y el hermano mayor. Por tanto, él tiene que ser el hermano mayor de sí mismo.

Más transparente y veraz hubiera sido el siguiente fraseo "hijo mío, cuídate mucho, pues nadie va a hacerlo en vez de ti". En otras palabras "te estoy dejando en una situación vulnerable que te exigirá mucho, pero confío en que salgas adelante". Sin embargo, este fraseo implica aceptar que la madre lo deja a su propia suerte, algo que Abimael no puede reconocer sin tomar distancia de ella. Por tanto, lo que la frase oculta es el abandono de la madre que es representada como devota y preocupada por su hijo. En realidad la tarea de la madre se traslada al "hijo mayor". Pero ese hijo mayor es una ficción que oculta la realidad del abandono, abandono que es representado como una amorosa invitación para lograr una madurez temprana. El caso es que el niño Abimael transforma la falta de la madre, su desertión, en heroica autoexigencia; en todo caso trata de ocultarse el hecho de que está siendo abandonado, para pensar que se le está dando la "oportunidad" de crecer anticipadamente.

A partir de aquí se consolida un tópico que define los apuntes autobiográficos de Guzmán, como también su actuación política. Lo que

puede llamarse el núcleo del mito del “Presidente Gonzalo”. La idea es que, invariablemente, las situaciones difíciles se asimilan como crecimiento personal, y terminan convirtiéndose en aprendizaje y victoria. Entonces, en vez de quejarse y mostrar su dolor, Guzmán se esconde bajo el uniforme de un superhombre. Alguien capaz de una temprana y decidida autosuficiencia. Es el mito del héroe que se crea a sí mismo. La madre le implora que se cuide, que sea él mismo su propio hermano mayor. Entonces, convirtiendo esta solicitud en un mandato, Guzmán cumplirá lo que cree que es el deseo de su madre; la ilusión subyacente es que ser un buen niño la traerá de vuelta. Él, obediente al deseo materno, será más grande que él mismo. Se funda así una autoexigencia desmedida. Más tarde Abimael Guzmán se impondrá la tarea de hacer la revolución. Entonces todo su accionar estará dirigido a iniciar la lucha armada.

Lo que se reprime es la vulnerabilidad y el temor, pero también el odio hacia la madre. Hay pues un trasfondo que no se debe conocer para que el héroe no se desintegre. Este trasfondo es considerado un “entresijo” como puede apreciarse en la siguiente cita.

“Posteriormente comenzó para mí una serie de desplazamientos por distintos puntos del país que, obviamente, implicaron cambio de ambientes, hogares y relaciones. Sin embargo pienso que, pese a tener sus contras, como todo en la vida, sirvió a forjarme en una múltiple y diversificada experiencia y a desarrollar en mí una tendencia que con el tiempo se asentaría, a vivir volcado al mundo y sus problemas y no centrado en hurgar los entresijos de mi alma.” (Guzmán 2009:19)

Resulta que el desarraigo es significado positivamente, en tanto implica una “forja”, un endurecimiento que evita el extravío en los entresijos del alma. La acción se plantea entonces como huida o alternativa al conocimiento personal. La palabra entresijos no es de uso frecuente. Por su parentesco con “amasijo” tiene la resonancia de algo enredado y sucio. El diccionario de la Real Academia Española la define así:

“1. m. mesenterio (repliegue del peritoneo, formado principalmente por tejido conjuntivo que contiene numerosos vasos sanguíneos y linfáticos y que une el estómago y el intestino con las paredes abdominales. En él se acumula a veces una enorme cantidad de células adiposas).

2. Cosa oculta, interior, escondida.

1. loc. verb. Dicho de una cosa: Tener muchas dificultades o enredos no fáciles de entender o desatar.

2. loc. verb. Dicho de una persona: Tener mucha reserva, proceder con cautela y disimulo en lo que hace o discurre.” (RAE 2001).

En resumen, la palabra “entresijos” tiene las connotaciones de lo complicado, oscuro y oculto, y, además, las propias del estómago de los animales. Algo sucio y maloliente.

Entonces, “hurgar los entresijos” es como excavar en la basura. Un ejercicio mortificante que no encontrará nada de valor. La alternativa es la acción, “vivir volcado al mundo”. Guzmán se inviste como héroe. Rechaza lo personal y se dedica de plano a hacer la revolución.

IV

El texto bautizado por su autor como *Algunos datos biográficos: los comienzos. Manuscritos* es la fuente de donde provienen las dos citas anteriores. La pregunta es, desde luego, por qué Guzmán nos presenta un relato autobiográfico. Y la respuesta tiene mucho que ver con la manera en que el texto está construido. En realidad en esta escritura se pone de manifiesto lo que Antonio Cornejo Polar llamaría una “heterogeneidad no dialéctica”, es decir, el fracaso por sintetizar realidades diversas (Cornejo Polar 1996). En otras palabras, el predominio de la escisión y el desgarramiento en la enunciación. Estamos pues lejos de un sujeto que pueda sostenerse como coherente y unitario. Entonces el texto debe leerse como compuesto por diversas voces, o vectores expresivos, que no están realmente armonizados. Por tanto, la hipótesis que guía mi lectura se funda en tratar de identificar las contradicciones patentes en la enunciación, entendiendo que estos antagonismos son los espacios donde se hace visible la fractura del sujeto.

Veamos la principal de estas contradicciones:

“Por concepción, como es sabido, los comunistas no nos centramos en nuestros datos personales; pues, sabiéndonos hechura social, de la lucha de clases, del Partido y, en nuestra circunstancia, de la guerra popular que a mí, como a otros, ha transformado profundamente, ubicamos y comprendemos nuestras vidas y derroteros dentro de la lucha por la causa a la cual servimos. Sin embargo, merece precisar algunos datos biográficos.” (Guzmán 2009:18)

El texto es muy curioso pues se desmiente a sí mismo en su propio proceso de enunciación, y lo hace de una manera abierta, no disimulada. La primera parte presenta la idea de que los datos personales son, para los comunistas, irrelevantes pues, en realidad, las personas son “forjadas” o fabricadas por la sociedad. Son productos sociales. Esta anulación del

sujeto es comprensible desde perspectivas positivistas o estructuralistas en las que el individuo es definido como un soporte de los sistemas sociales, digamos un engranaje que, más allá de la ilusión de libertad en la que vive, está, en realidad, "programado" por el sistema social, de manera que sin acaso saberlo todo el tiempo hace lo que tiene que hacer. El marxismo asumido por Guzmán es precisamente de raigambre positivista. Las nociones de causa, objetividad y ley, que dominan su enunciación, deberían hacer invisible cualquier asomo de indeterminación, agencia y subjetividad. Entonces, volviendo al texto, se impone la pregunta sobre por qué Guzmán sin mayores justificaciones asume que "merece precisar algunos datos biográficos".

Si "merece" es porque esos datos biográficos son importantes, lo que significa que la idea de que lo personal es irrelevante no es totalmente cierta, al menos en su caso. En realidad, Guzmán no es consecuente. Junto al discurso que niega cualquier importancia a los individuos hay otro discurso que sostiene, sin decirlo explícitamente, que sí pueden ser muy significativos. Y lo que trata de probar Guzmán es que él representa un caso excepcional, ejemplar, por lo que él sí merece una consideración especial. Y la merece porque él ha renunciado a "hurgar los entresijos del alma", porque está enteramente forjado, porque ha trascendido la alienada conciencia personal y ha logrado ser, como él dice, "simplemente un comunista".



Entonces su narrativa autobiográfica está presidida por el deseo de mostrar el camino que lo llevó a ser ese hombre ejemplar que representa la excepción a la ley científica que fija la irrelevancia de lo personal. Pero la situación se complejiza si tenemos en cuenta que, desde su propia perspectiva, no tendría por qué haber excepciones al imperio de las leyes objetivas que determinan los hechos sociales. En realidad, desde el marxismo con el que Guzmán se identifica, la posibilidad de tratarse como una excepción es una inconsecuencia que debilita el carácter férreo de la necesidad histórica postulada por ese tal marxismo.

La contradicción se da entonces, por un lado, entre el deseo de ortodoxia y seguridad, que anula lo personal, y, de otro lado, el deseo de protagonismo como individuo, de ser reconocido como héroe y benefactor por el conjunto de la sociedad. Estos deseos son antagónicos y coexisten en una conjunción precaria, en una débil sutura, que desestabiliza la coherencia de la enunciación.

En efecto, si el futuro está ya inscrito en las leyes objetivas, entonces el rol de los individuos, y la importancia de lo personal, resultan nulos. Pero, dentro de este marco, ¿qué pasa con el deseo de reconocimiento y poder de Guzmán? Podría decirse que a mayor determinismo menor la importancia del liderazgo y, en general, de lo contingente. Y, también lo opuesto, es decir, que a mayor protagonismo de los individuos tanto menor es la importancia de las “leyes objetivas”. Guzmán intenta suturar el desgarramiento que este antagonismo supone. Entonces trata de articular el determinismo científico con el indeterminismo propio del culto a los héroes. La idea implícita es que existen leyes objetivas pero también existen los grandes hombres que son como los hijos predilectos del pueblo. Verdaderas cumbres de la humanidad. Hacia allá se dirigen las miradas esperanzadas de los pueblos, pues son esos héroes quienes harán realidad sus deseos de liberación. En cualquier forma, esta mezcla es poco armónica. Digamos que la sutura, a la vez que cierra la herida, deja ver el desgarramiento que trata de ocultar.

En otras palabras, más breves y exactas, Guzmán enfrenta un dilema. Mayor determinismo significa mayor seguridad pero menor reconocimiento. Entonces acentuar el determinismo podría llevar a una invisibilización de su figura. Pero, de otro lado, un mayor reconocimiento implica que el determinismo no es tan férreo por lo que la garantía de triunfo se debilita, o pasa a depender, también, de la genialidad del gran hombre. El desgarramiento se plantea pues entre la necesidad de seguridad y la necesidad de reconocimiento. Y la sutura-articulación que intenta Guzmán es francamente débil y precaria, pues consiste en decir que el determinismo y la acción de los grandes hombres pueden coexistir sin problemas.

V

Estos desgarramientos significan que el texto de Guzmán está habitado por varias voces y semblantes. El científico positivista proporciona todas las seguridades del caso. El socialismo es el destino de la humanidad. Pero junto a este semblante está otro: el del hombre que vitalmente necesita de admiración y reconocimiento. Ese que simplemente no puede ser un testigo del desarrollo de las leyes objetivas. Ese que desea ser grande, inmenso. Un dios viviente, venerado y obedecido.

La sutura a este desgarramiento puede ser pensada como un delirio. Es decir, Guzmán retoma una visión determinista de la historia donde su presen-

cia está, sin embargo, inscrita, como garantía de triunfo. Así Guzmán se convierte en una suerte de mito o "fetiche" para sus seguidores. Si el delirio es una narrativa que rompe clamorosamente con el principio de realidad en función de corregir y "parchar" recuerdos y amenazas intolerables, el fetiche es un objeto, un algo, que viene a simbolizar la aparente realidad de un poder omnipotente, una plenitud que es en verdad imposible. Aferrarse al fetiche implica por tanto, creer en lo imposible, renegar de los límites de la condición humana. Digamos que el delirio de Guzmán, cristalizado en una imagen-relato, logra convertirse en un mito y en un fetiche para sus seguidores.

Creo que en este momento es importante citar las imágenes. La siguiente foto corresponde a un ritual, una suerte de desfile-procesión, en una cárcel de Lima. Uniformadas, las prisioneras senderistas marchan siguiendo los pasos de una bien ensayada coreografía. La marcialidad y la disciplina de los cuerpos son acompañadas de cánticos fervorosos en los que se reafirma el compromiso de luchar por la revolución. En el momento quizá culminante del rito se dramatiza la renovación de la fe en la revolución. Las prisioneras están frente al mural donde está dibujado un retrato de Abimael Guzmán. Entonces cantan la siguiente estrofa del himno *Bandera roja*: "Presidente Gonzalo/ Jefatura del partido y la revolución/ con Pensamiento Gonzalo hoy tenemos/ realidad bélica actuante/ son diez años de pujante y victoriosa/ e invencible guerra popular."



Antes de analizar el texto de la canción, conviene referirse al mural. Destaca la imagen del rostro de Guzmán, colocada en la parte superior de modo que sus seguidores tengan que verlo, como "corresponde", desde abajo hacia arriba. Es visible la simplificación icónica de la representación. Guzmán aparece inmovilizado como serio, pero sonriente, cálido y confiado. Es la representación del padre o hermano mayor. Es la garantía del triunfo de la lucha popular.

Respecto a la letra, lo que nos interesa es la facilidad con que muchos aceptan el delirio de Guzmán: la guerra popular es tan invencible como poderosos son el "Presidente Gonzalo" y su pensamiento. Es decir, encontramos aquí, actuante, la articulación imposible entre el culto al héroe y la visión determinista de la historia. Pero la articulación de estos elementos no es vivida como una sutura desgarrada sino como una con-

junción armónica que los potencia. Es decir, la guerra popular ha engendrado al “Presidente Gonzalo”, el cual, a su turno, es la garantía de triunfo. Entonces, otra vez, el delirio de Guzmán –el “Presidente Gonzalo” que jefatura la invencible guerra popular– se transforma en la fuerza que moviliza a los creyentes. El fetiche es un objeto sacralizado en la medida en que la gente le adjudica cualidades que en verdad no tiene pero que desea con gran intensidad porque le proporcionan un goce muy significativo, una satisfacción que es parte de un equilibrio y sentido de vida. En breve, el fetiche asegura un sentimiento de potencia que hace posible renegar de las carencias que marcan la vida cotidiana. Y los seguidores de Guzmán ven en el “Presidente Gonzalo” al conductor de la venganza contra el mal y la opresión simbolizados por el imperialismo y las traidoras clases altas del país.

VI

Ahora bien, el Perú es una sociedad autoritaria donde el valor de la gente está siempre en duda, cuando no es abiertamente triturado por la vigencia de las jerarquías y la exclusión. Desde el punto de vista de un psicoanálisis social podríamos decir que prima en las subjetividades colectivas la figura de un niño maltratado, inferiorizado, que está a la búsqueda del padre justo que venga a salvarlo del abuso que lo oprime. Bien se comprende entonces que la reacción ante la injusticia haya discursado, sobre todo, por la queja y la amargura, antes que por la abierta rebelión. Estamos pues ante la dificultad de asumir la rabia, de convertirla en acción. En el fondo, ante el temor a insubordinarse contra esa figura de la arbitrariedad que es el patrón. Es decir, el padre despótico y abusivo. En todo caso, para que esa rebelión sea posible sería necesario contar con el apoyo y la dirección de ese padre justo. Estamos hablando, pues, de una sociedad que desde tiempos inmemoriales fue acostumbrada a obedecer. Pero que desde la invasión española sintió lo ilegítimo del nuevo régimen, de modo que se replegó buscando en el pasado la raíz de un nuevo futuro. Esta es la tesis del libro *Buscando un Inca* del historiador Alberto Flores Galindo (1988). Los hombres andinos lograron preservar una cierta autonomía en el régimen colonial al que fueron sometidos. Era posible el regreso del Inca como autoridad nativa, fuerte y justa que elimine el abuso y la prepotencia.

Pero el Inca no podría pertenecer a las filas de aquellos que lo buscan, pues esos, los subalternos, los resentidos, los que tienen hambre de justi-

cia, solo están acostumbrados a obedecer y soñar. Entonces el problema se complica. El Inca tendría que ser un “indígena”, un siervo, un hombre humillado, que, sin embargo, fuera capaz de autorizarse a sí mismo para erguirse contra el despotismo.

No está de más señalar que ha sido un hábito en la política peruana que muchos caudillos y presidentes se nombren como el Inca, que pretenden encarnar esa figura de salvación imaginada en el mundo popular. No obstante, estas autonominaciones han carecido de credibilidad y contundencia. Quizá porque, para ser verosímil, el candidato a encarnar la figura del Inca tenía que apelar a la rebeldía y a la violencia. Actitudes que no han sido usuales en líderes y caudillos que tratan de llegar al poder por las elecciones o por golpes de Estado.

El hecho es que, pese a provenir de la clase media, Guzmán se identifica con el pueblo. Para empezar, se llama a sí mismo “hijo del pueblo”. La legitimidad subjetiva de esa identificación está fundamentada en el dolor y el sufrimiento por los que Guzmán ha pasado. En concreto, sabemos de las siguientes situaciones:

- El abandono de la madre.
- El maltrato sufrido en la casa de sus tíos maternos, en la que se convirtió en una suerte de sirviente doméstico.
- El autoritarismo del padre que acostumbraba golpearlo cuando no hacía bien las cosas.
- El desprecio de la conservadora sociedad arequipeña, por intermedio de sus compañeros de colegio, por ser hijo ilegítimo o natural.
- El rechazo que sufrió por parte de su primera enamorada por la misma razón, ya que sus padres se opusieron al romance pues un “bastardo” no era aceptable en la familia¹.

Pero, pese a esa identificación, Guzmán vivía en el mundo de los señores. Una realidad donde la gente no está tan subyugada y donde suele tener la seguridad personal y los recursos intelectuales como para pasar a la acción sin agotarse en la queja. Una acción que en su caso será justamente propiciar la violencia como el hecho desencadenante de la revolución.

Ahora bien, lo que llamamos “seguridad personal” es ya, al menos en parte, resultado del delirio de Guzmán de ser él mismo su propio hermano mayor, de ser el “Presidente Gonzalo”, de fundamentar su identidad

¹ Estas informaciones provienen de Susana Guzmán (1999) y de Santiago Roncagliolo (2007).

en su poder para convertir en positiva cualquier desgracia o calamidad que le pudiera suceder.

En todo caso, la “seguridad personal” se funda en esa actitud de huir de los “entresijos del alma” para convertirse en el héroe que el mundo está buscando. Guzmán se siente entonces un predestinado, un hombre poseído por la misión de instaurar el reino de la justicia mediante la guerra popular.

Esta “seguridad personal”, repito, es excepcional en un mundo de gente abusada, con muy poca confianza en sí misma. Por ello mismo fue el fundamento de su capacidad de persuadir. En efecto, Guzmán transmitía la sensación de que nunca podía estar equivocado, de que siempre tenía la razón. Y la gente le creía, no tanto por lo persuasivo de su argumentación, cuanto por lo decidido y categórico de su enunciación. Las cosas eran como él las decía, ese era el mensaje que transmitía lo rotundo de su voz, lo cerrado e inapelable de sus posiciones, su culto a la intransigencia, su permanente reclamo de representar la veracidad y la consecuencia.

Lo importante era siempre desplegar la violencia, “potenciar la lucha armada”. Guzmán quería derivar ese sentimiento de autoridad de un conocimiento profundo de los clásicos del marxismo, de un saber guiado por una inteligencia fuera de lo común. No obstante, sus escritos lo retratan como una persona sin mayores lecturas, proclive al dogmatismo en la medida en que la inflexibilidad de ideas podría crearle el aura de ser el poseedor de la verdad, el jefe indiscutible de la revolución peruana y mundial.

Apelando a su seguridad de tener una relación privilegiada con la verdad, Guzmán desarrolló un poder total sobre sus seguidores, que lo veneraban como a un ser extraordinario. Sus planteamientos no podían discutirse, él tenía que ser obedecido. Y es aquí donde está el goce de Guzmán, justamente en el sentir su abrumadora superioridad, en el reconocimiento reverente que le tributaban sus seguidores. Guzmán mandó a matar y a morir, a miles de personas, sin mayor preocupación. No es que fuera cruel o que gozara de esas muertes. Se trataba simplemente de hacer los sacrificios necesarios para develar la naturaleza pérfida y sangrienta de la reacción y, paralelamente, de mostrar al pueblo que la violencia es el único camino de la liberación.

Lo anterior nos lleva a pensar que todo el inmenso mal, el dolor y sufrimiento, que este hombre produjo en la sociedad peruana no obedece a un goce sádico o a la crueldad, cuanto a una indiferencia por la vida de

los otros, un desinterés acompañado por el fanatismo que lo lleva a glorificar la violencia. Es decir, estamos más cerca del Eichman que nos retrata Hannah Arendt, que del Marqués de Sade que nos presenta el psicoanálisis. Guzmán resulta, finalmente, un hombre fatuo, banal. Su fanatismo en las leyes de la historia, su sentirse el único capaz de interpretarlas, son solo una coartada para legitimar su goce de mandar y ser adorado. Esta situación queda clara en el hecho de que él nunca compartiera las penurias de sus seguidores, en que fuera capturado sin resistir y, finalmente, en que capitulara en función de obtener un mejor trato carcelario. Y lo más asombroso de todo es que sus seguidores inmediatos, en la cárcel como él, lo siguen tratando con una inmensa reverencia.

VII

Pero Guzmán no podía, él mismo, proclamarse como el "Presidente Gonzalo". Tendrían que ser otros los que lo reconocieran como tal. Sólo desde ese reconocimiento él podría mimetizarse con el papel que él mismo se atribuye. En efecto, declararse como el dirigente supremo sería un acto de abierta locura de no mediar un reconocimiento explícito de los otros. Esos otros tendrían que ver en él la imagen que él mismo quería proyectar. De esta manera quedaría validada su propia autoimagen. Guzmán tenía que rodearse de gente incondicional que proyectara sobre él sus necesidades de salvación, su imagen de padre bueno y justo, pero también decidido, inflexible, y, sobre todo, eficaz.

De allí que, desde el inicio de su militancia en Ayacucho, Guzmán se empeñara en construir una fracción que le fuera incondicionalmente leal. No le fue fácil, pero, poco a poco, consiguió ser identificado como quien quería hacer la revolución. Al menos por un pequeño pero creciente número de seguidores.

En todo caso lo que nos interesa es que Guzmán tenía que convencer a la gente de que él era el predestinado.

VIII

Veamos entonces una opinión autorizada sobre Guzmán. Pertenece al renombrado escritor Miguel Gutiérrez. Gutiérrez, en su libro *La generación del 50: un mundo dividido*, escribe lo siguiente:



«Abimael Guzmán sería un caso único entre los intelectuales revolucionarios que accede al marxismo no por razones éticas, como búsqueda existencial o como terapia catártica, para conjurar ciertas obsesiones, sino por la vía racional, después de librar abrasadora contienda en su espíritu entre el idealismo y el materialismo. Ningún trauma ensombreció su niñez, ni en su pubertad y adolescencia experimentó crisis de religiosidad y misticismo; era un joven normal equilibrado que comprendió los límites de la razón analítica, formalista abstracta, y la superioridad cualitativa de la razón dialéctica. Al llegar a Huamanga tenía 28 años... comprendía ya las razones de la crisis contemporánea y las causas del atraso general de la sociedad peruana. Y ahora era necesario luchar por su transformación... En 1963 deslumbra a los estudiosos y colegas universitarios con sus clases de filosofía y con sus charlas y conferencias. Abimael había asumido ya el materialismo dialéctico y la perspectiva del socialismo científico. Algunos años después, en medio de una aguda lucha interna en el PCP, le confió esto a un amigo: "Lo único que me interesa en la vida es hacer la revolución en el Perú"». (Citado por Guzmán 2009:15)

El retrato de Gutiérrez valida las pretensiones de Guzmán pero lo hace desde sus propias presunciones sobre la vida y el mundo. Su tesis central es que Guzmán es "único" por encarnar una suerte de "razón libre", una capacidad rarísima (¿única?) que se cristaliza después de llegar al fondo de las contiendas filosóficas para descubrir allí esa verdad que lo faculta para realizar su deseo, que no es otro que la actualización de las esperanzas de los desposeídos y postergados: es decir, hacer la revolución.

La "razón libre" aludida por Gutiérrez es la que no está interferida por problemas emocionales. Solo la puede desarrollar quien ha vivido circunstancias "normales", que son las únicas propicias para que la vida no se desencamine en búsquedas inconducentes, como sucede con las terapias y los proyectos individualistas. Dice Gutiérrez que Guzmán tuvo, felizmente, una infancia y juventud libres de traumas. Entonces podía conducirse racionalmente. Llegar por tanto al lugar adonde tenía que llegar, si nadie lo detenía. Tras una dura confrontación con el idealismo toma conciencia de la verdad de las cosas, de "la superioridad cualitativa de la razón dialéctica". Entonces está ya listo para iniciar la revolución en el Perú.

La representación que se hace Gutiérrez es muy interesante, pues supone la existencia de una verdad objetiva a la cual solo puede acceder una razón libre depurada de falsas creencias. Es, desde luego, el mito del héroe que después de una aventura espiritual está listo para cumplir su misión. Gutiérrez no presenta a Guzmán como un "hijo del pueblo". Lo clave ha sido su travesía intelectual. Guzmán dice lo mismo pero, sin querer, dice también mucho más. No puede dejar de mencionar los

numerosos traumas a los que sobrevivió. Pero coincide con Gutiérrez al presentarse como alguien que maneja racionalmente su vida. La diferencia está en que se presenta como habiendo logrado superar felizmente todas las dificultades de su vida. Entonces la idealización de Gutiérrez supone insistir en la brillantez intelectual de Guzmán.

Y postular tal brillantez es ciertamente el motivo central para la adoración de Guzmán. Aquí es donde la figura de Guzmán adquiere los contornos de un redentor científico. Alguien que sabe, el maestro de los maestros.

Otra vez nos encontramos con la influencia del positivismo. La realidad social es algo objetivo que está movido por leyes. Claro que en la versión marxista del positivismo se añade que la historia apunta incontinentemente hacia el socialismo².

Gutiérrez valida el mito del "Presidente Gonzalo". Ahora bien el texto de Gutiérrez está incluido en el libro de Guzmán a título de una presentación del editor. Y ha sido escogido porque avala las pretensiones de Guzmán. La mistificación que hace Gutiérrez es muy representativa. La mayoría de sus seguidores endiosa a Guzmán porque le atribuyen una extraordinaria capacidad para pensar.

IX

¿Cómo leer un texto como el de Guzmán? ¿Asumiendo acaso la perspectiva de una enunciación coherente y unitaria que, controlada por un sujeto idéntico a sí mismo, logra expresar lo que realmente desea? Esta es ciertamente la manera en que Guzmán nos invita a acercarnos a sus textos. Pero, claro, este tipo de proximidad supone un lector "obediente"; alguien que da por sentado que el autor es un sujeto veraz al que no cabe cuestionar. Y es en función de ese lector que Guzmán desarrolla su discurso. En todo caso, queda claro que es la presencia interna de un otro lo que dinamiza la enunciación. La enunciación, dice Bajtín, antes que una proclama dirigida al cielo debe entenderse como la respuesta a preguntas implícitas, como fragmentos de un diálogo o conversación (Bajtín 1986). Entonces, imaginar, o reconstruir, la conversación de la que el enunciado es un fragmento es una tarea básica para comprender el significado de un texto. Esta es, repito, la tarea que nos encomienda Bajtín al subrayar la heterogeneidad del texto, su estar desprendido de conversaciones no necesariamente citadas³.

² Aquí debe notarse la enorme influencia que tuvo cierta lectura del libro de Mario Bunge *La ciencia: su método y su filosofía* (1997). En efecto, a partir de Bunge se postula que el saber debe desarrollarse en un marco lógico deductivo de modo que la propia reflexión teórica puede anticipar las hipótesis que serán luego comprobadas en el proceso de investigación. Desde luego que la verificación es necesaria, pero es solo eso, es decir, una verificación de lo ya anticipado.

³ "Any speaker is himself a respondent to a greater or lesser degree. He is not, after all, the first speaker, the one who disturbs the eternal silence of the universe" (Bajtín 1986:69).

Entonces, ¿cuál es la voz a la que el texto responde? ¿Cuáles son las preguntas, razones e inquietudes que esa voz le transmite a Guzmán? ¿En qué medida esa voz es interna y en qué medida es externa al propio Guzmán? ¿Hasta qué punto el diálogo termina siendo convincente para las partes involucradas? Ya hemos anticipado que la enunciación de Guzmán debe ser entendida como una heterogeneidad no dialéctica, o para seguir con Bajtín, como heteroglosia.

No obstante, hacer evidente que el texto no cabe dentro de las definiciones que aporta de sí mismo es solo un primer paso. Lo central del análisis tiene que ser la identificación de esas voces o vectores enunciativos que dinamizan y desestabilizan al texto. Una primera voz es la del propio Guzmán.

“Mi nombre completo es Manuel Rubén Abimael Guzmán Reinoso, conforme reza la partida de nacimiento del Registro Provincial de Islay; y no está de más reiterarlo, pues a alguien se le ocurrió y difundió que mi verdadero nombre era Ismael...” (Guzmán 2009:18)

En la cita es claro que esa voz está en diálogo con otras voces interesadas en distorsionar los hechos. En todo caso, es claro que esas voces le sirven a Guzmán para hacer explícito que él es un personaje, alguien sobre el cual, no se puede ocultar el hecho, hay mucho interés en hablar.

Pero la voz con que dialoga Guzmán pertenece a un lector representado como alguien que quiere saber más. Entonces, Guzmán se le presenta como una persona que es “hijo del pueblo” y que ha sido moldeada por la “lucha de clases”. En todo caso, como alguien que está hecho de una sola pieza, que está definido, enteramente, a partir de un compromiso libremente asumido. De manera que es lógico que ese otro, el lector que valida sus afirmaciones, se defina a sí mismo a partir de una actitud de admiración y respeto hacia Guzmán. Ese otro le ruega a Guzmán que haga el regalo de contar su vida, las raíces de su grandiosidad, en la presunción de que así podrá convertirse en una mejor persona, en un resuelto comunista. El texto tiene pues una impronta pastoral; es el maestro, el hombre logrado, quien se dirige a la gente para mostrarle el camino. Y la gente, al seguir leyendo, y tributarle el reconocimiento que reclama, autoriza a Guzmán a sentirse como alguien único, grandioso.

El texto está dirigido hacia los lectores que saben muy poco de la vida de Guzmán, pero que, a partir de la lectura de los “datos biográficos”,

tendrían que convertirse en discípulos. Es decir, la voz principal o hegemónica está convencida de tener un poder persuasivo casi absoluto. Este poder le vendría del hecho de haber renunciado a la condición de persona para convertirse en emblema del interés de las mayorías postergadas. En una suerte de “conciencia activa de la necesidad histórica”. Entonces ya no sería el “soporte” o “engranaje”, sino el héroe fundador de un nuevo mundo, del socialismo.

La enunciación es pastoral y autoritaria. Solo hay una manera en que las cosas pueden ser. Y eso lo sabe Guzmán gracias a su forjamiento. Es decir, a sus estudios, a su talento y a su decisión de no perderse en los “entresijos del alma”. Entonces, claro, es el dirigente natural de la revolución peruana primero, y luego, de la revolución mundial. El anhelo profundo de Guzmán es convertirse en la “cuarta espada” del marxismo, en el faro de la revolución mundial después de Marx, Lenin y Mao.

La voz hegemónica, dominada por el deseo de ser reconocida y acatada, de ser internalizada como la verdad de los hechos, no puede sin embargo, prohibir que se expresen otras voces más íntimas. Esas voces remiten, por ejemplo, a acontecimientos que no serían funcionales a la narrativa unidimensional del nacimiento del héroe. “El aula de mis primeros garabatos tenía una imagen del niño Jesús de Praga y la maestra un guardapolvo celeste” (Guzmán 2009:18). En estos casos se hace presente una pulsión testimonial, pero no es el afán de esta ponencia esclarecer este aspecto. Otra voz es la que niega la importancia de la religión en su desarrollo personal. Pero esta negación se reitera tantas veces que nos hace sospechar todo lo contrario; es decir, que la religión sí fue decisiva en su delirio de ser el “Presidente Gonzalo” el redentor de la humanidad. En verdad la matriz del “Pensamiento Gonzalo”, esa mezcla de determinismo y culto a la personalidad, tiene una clara inspiración cristiana, pues se trata de la vieja articulación entre la providencia que guía la historia y el mesías que viene a coronar la perfección de lo creado.

X

Quisiera esclarecer en breve las fuentes teóricas de mi análisis. Metodológicamente me ha sido muy útil el concepto de “deletreo” propuesto por Jesús González Requena (1996). La idea es realizar una lectura minu-



ciosa y detallada del texto, capaz de identificar todas las letras o elementos que articula. El planteamiento de una “heterogeneidad no dialéctica” se sitúa en la perspectiva postestructuralista de un sujeto escindido; es decir, en el cuestionamiento de la identidad como ensamblaje fijo y definitivo. Pero esta heterogeneidad tiene límites y para pensar estos límites me sirvo del concepto de “hegemonía” que reformula la noción de unidad, recuperándola como una fijación contingente cuyo predominio dista de agotar la complejidad social o humana. Estos planteamientos surgen con Gramsci, pero han sido retomados por Ernesto Laclau (1997). Y remiten necesariamente a la crítica que hace Jacques Derrida del estructuralismo (1972).

La hipótesis de que el delirio de uno puede convertirse en esperanza de muchos está presente en Marx en su análisis del bonapartismo. Marx detestaba a Luis Bonaparte, a quien consideraba una nulidad. No obstante, su obra cumbre en el campo del análisis político, *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, está destinada a explicar cómo esa nulidad pudo transformarse en emperador de los franceses (Marx, 1973). Y la razón está tanto en la grandiosa resonancia de su apellido –Bonaparte, el sobrino de Napoleón– como en la situación social que atravesaba Francia. Es decir, de un lado, un vasto sector de la población, los campesinos, no tiene una representación política propia y, de otro lado, un abismo que se abre entre los dirigentes políticos tradicionales y sus adherentes urbanos. Entonces los partidos colapsan y Luis Bonaparte emerge como el salvador de Francia. A partir de esta obra surge, en la tradición marxista, el concepto de bonapartismo como intento de explicar la autonomía e importancia que pueden adquirir los individuos en la definición de los procesos históricos. Una idea muy semejante está presente en Max Weber, con el nombre de carisma (Weber, 1974). El líder carismático surge cuando la autoridad tradicional ha entrado en crisis y no ha sido aún reemplazada por la autoridad legal, burocrática y moderna. En esas condiciones, la autoridad y la obediencia dependen de la figura de un líder carismático que adquiere extraordinaria relevancia. Y, también, finalmente, está en Freud con la noción de identificación con el líder (Freud, 1981). Las masas se sienten cohesionadas tras la imagen de un hombre que en su propia personalidad condensa los valores que la colectividad más estima.

De otro lado, la misma idea de delirio como un renegar de lo real que amenaza proviene de Freud. También llega de la misma fuente la noción del rol decisivo que tiene el deseo de la madre, tal como es leído por el niño, para que este defina su vida. De Mijail Bajtín he tomado el concepto

de dialogismo como las conversaciones implícitas en las que la hegemonía va tomando forma (Bajtín, 1986). Por último quisiera mencionar que pese a pensar que la escisión del sujeto es una realidad insuperable, no por ello renunció al concepto de responsabilidad, base y fundamento de todo sistema moral. En este sentido termino deplorando el fanatismo y la inconsecuencia de Guzmán; y el terrible daño que produjo en la sociedad peruana. También su oportunismo y, finalmente, su incapacidad para pensar mejor, para arrepentirse y pedir perdón.

Bibliografía

BAJTÍN, Mijaíl (1986): *Speech Genres and Other Late Essays* (Caryl Emerson y Michael Holquist, eds.). Austin: University of Texas.

BUNGE, Mario (1997): *La ciencia: su método y su filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

CORNEJO POLAR, Antonio (1996): “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discursos migrantes en el Perú moderno”. En *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, N° 176-177.

CVR, Comisión de la Verdad y la Reconciliación (2003): *Informe final*. Lima: CVR. <http://www.cverdad.org.pe>.

DERRIDA, Jacques (1972): “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”. En *Dos ensayos*. Barcelona: Anagrama.

FLORES GALINDO, Alberto (1988): *Buscando un Inca. Identidad y utopía en los Andes*. Lima: Horizonte.

FREUD, Sigmund (1981): “Psicoanálisis de las masas y análisis del yo”. En *Obras completas. Tomo 2*. Madrid: Biblioteca Nueva.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1996): “El texto: tres registros y una dimensión”. En *Trama y fondo* n° 1. Madrid.

GUZMÁN REYNOSO, Abimael (2009): *De puño y letra*. Lima: Mano Alzada.

GUZMÁN, Susana (1999): *En mi noche sin fortuna*. Barcelona: Montesinos.

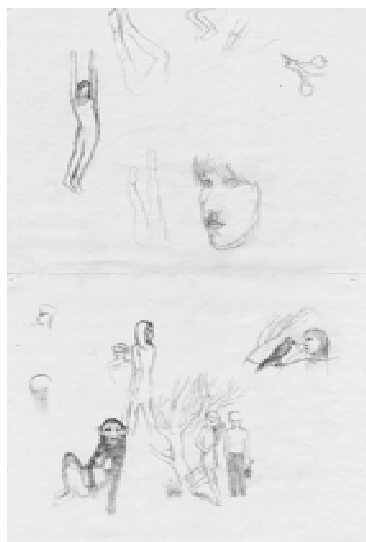
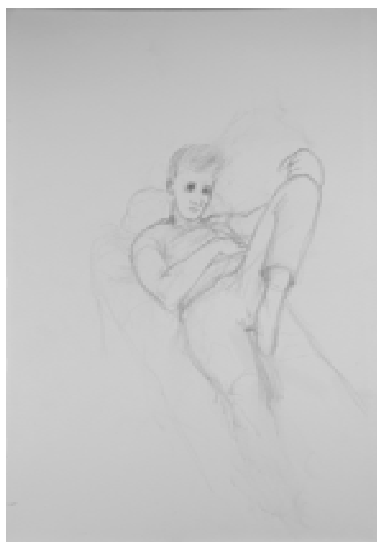
LACLAU, Ernesto (1997): *Emancipation(s)*. Londres: Verso.

MARX, Karl (1973): *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Moscú: Progreso.

RAE, Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*. 22ª ed. <http://www.rae.es/rae.html>.

RONCAGLILOLO, Santiago (2007): *La cuarta espada*. Buenos Aires: Sudamericana.

WEBER, Max (1974): *Economía y sociedad*. México: FCE.



Fat-que tu-faiblisses

Elena de Frutos

Narrativas orales

MIGUEL MARINAS

Universidad Complutense de Madrid

Oral narratives

Abstract

We are exploring in this article the importance of life stories and oral history for the construction of identities. The stories are like dwellings, like rivers, like dreams and documents since they are governed by repetition, they are constantly moving introducing new experiences which need to be named, determined by the subject of the unconscious, and designed as open books that witness the variety of lives that we live.

Key words: Life story. Identity. Unconscious. Memory.

Resumen

Se trata de explorar la importancia de las historias de vida y de la historia oral para la construcción de las identidades. Las historias son estancias, son ríos, son sueños y son documentos. Es decir están regidas por la repetición, movidas por lo nuevo que viene y pide nombre, gobernadas por el sujeto de lo inconsciente, configuradas como libros abiertos que son testigos de la variedad de las vidas que vivimos.

Palabras clave: Historia de vida. Identidad. Inconsciente. Memoria.

ISSN. 1137-4802. pp. 29-42

Exordio

Narrativas hace referencia al verbo latino *narro*, que tiene que ver con el saber (quienes no lo tienen, son *ignari*, ignaros, sin argumento).

Fuentes:

A, Lucas, 1,1: en la Vulgata:

quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem quæ in nobis completæ sunt rerum (Muchos han tratado de relatar ordenadamente los acontecimientos que se cumplieron entre nosotros).

Narración implica relatar ordenadamente, poner orden en la diégesis, en el fluir de los acontecimientos.

B, Salmo 19, 2:

Coeli enarrant gloria Dei (Los cielos narran la gloria de Dios),

El cielo proclama la gloria de Dios
y el firmamento anuncia la obra de sus manos;
19:3 un día transmite al otro este mensaje
y las noches se van dando la noticia.
19:4 Sin hablar, sin pronunciar palabras,
sin que se escuche su voz,
19:5 resuena su eco por toda la tierra
y su lenguaje, hasta los confines del mundo.

Así que narrar también tiene algo de proclamación, de subrayado, de cántico, es la expresividad de un relato con sujeto plural (los cielos) un día y otro, una noche y otra, sin palabras, sin voz, pero con eco, pero con lenguaje que llega lejos.



Porque en narrar y decir hay más que palabras; hay una voluntad de comunicación, de hacer común lo que pugna por decirse, lo que debe decirse aunque no se sepa cómo, aunque no se sepa del todo a quién.

Y, previamente, hay una disposición a escuchar. En mi libro *La escucha en la historia oral* (Síntesis, 2008), dejo noticia de que es la escucha el comienzo del relato. Uno busca quien le escuche. Uno encuentra escucha a veces donde no pensaba.

Narrar es ordenar experiencias y caminos del saber que en ellas se fundan, pero que no las agotan.

Del mismo modo que el relato cuenta con cuencas, hormas establecidas, normativas, preceptivas, pero siempre desborda por su voluntad de construir de poner palabra a lo que sabemos, a lo que vamos descubriendo, a lo que no.

Orales

Relatos que salen de la boca, que van de boca a boca, en los que está en primer plano la garganta, la lengua, los labios, los dientes, la saliva, el aliento. Es el ejercicio de un placer: el placer de rajar hasta por los codos, de no callar ni debajo del agua, de cascar sin parar.

Es como en la ópera. En *Parsifal* de Wagner, uno ve durante cuatro horas el gozo del aliento, del sabor de las palabras, aunque no sepa alemán. E incluso en la ópera italiana, que parece que es lengua más cercana (las ganas) se percibe el sabor de lo que Barthes llamaba *le grain de la voix* (que nosotros, los latinoamericanos, decimos los metales de la voz). Grano o metal, es una superficie que se altera, como una tela suave (las cuerdas vocales) y dejan pasar, hacen vibrar el aire, hasta los resonadores, de la nariz, de la frente. La voz humana. Oralidad, que es un momento libidinal en nuestra constitución y que es un lugar de otredad en el presente (la voz y la mirada, ya sabemos, como objetos primarios).

He comenzado tirando del hilo del recuerdo, de la letra del significante *narratio* (que conozco por mi longevidad y mi cultura católica de origen: ahora –desmontada la teocracia, o casi– se puede volver más libremente a todo tipo de textos). Y lo he hecho arrimando textos rituales. Lo que Jean Pierre Vernant llamaba la palabra vertical. La que va dirigida a la divinidad. Pero ahora mismo acabo de bajar la palabra a la tierra, al circuito de la escucha y la verbosidad.

Narraciones orales son ejercicios de darle a la sinhuera, radio bamba, blablablás interminables.

Narraciones orales son los intentos de dar a saber diciendo con la boca. Ese órgano que, otra vez Barthes en su utopía enamorada, llegará un momento que habrá de servir para hablar y besar. Las dos cosas a la vez. Pero aplacemos las utopías (nunca mejor dicho).



Introito

Quien habla debiera poder contar la historia completa, que comienza con un viaje en tren, de noche, cree el que habla, que no sabe si recuerda o inventa, o a medias. Este viaje le llevó de su ciudad natal (que ya no lo es: ni su casa queda, es un jardín público) a lo que ahora suele decir que es su ciudad natal, supongamos que se nombra a sí mismo como “de tal sitio pero viajado”, porque para llegar hubo un viaje que no puede contar (cuatro años tenía) que sabe que vivió y que se puede volver y no se puede volver a él. Recuerda muy bien de esas mismas fechas un tendido de un tren con hilos y palitos que hizo con su padre en un campito cercano a la casa, hicieron un recorrido completo, con espacio para las vías, pero con hilos y palitos para remedar la catenaria, los postes, estaba fascinado y que luego

llovió y lo vio casi todo caído y se quedó serio, no dolido ni triste: serio.

Pero el viaje no vuelve. Ya está hecho. Ya colocó al que narra en la condición de migrante. Pero antes de saberlo siquiera. Nómada o desplazado. No tanto por él (cuatro años de edad), sino por la intensa eficacia de un relato sin palabras: no somos de aquí. Somos de otro sitio.

De dónde. Siempre de dónde. Porque cuando llegamos al sitio en que nacieron los padres y ahora lo recuperan, quien habla sabe que no es su sitio. Y luego, cuando emigra de la ciudad de provincias a la capital, total por unos años iba a ser la cosa (hasta hoy), se acrecienta el relato interior que dice no somos de aquí. No soy de aquí. De dónde.



¿Cómo cantar en tierra extraña? (los cánticos de Sión), dice otro salmo (qué tarde llevo) *Cómo quieres que yo cante / si estoy en tierras ajenas* (esa era la versión de la abuela, iletrada, no tan narradora como el abuelo que era un parlapuños. Pero que dio el apunte y el regalo de la condición nómada de quien narra.

Toda persona que narra lo hace desde un tren en marcha. Desde los trenes nocturnos y fatales de Jorge Semprún (*El largo viaje*, 1953), a los trenes rigurosamente vigilados. Quien narra lo hace en movimiento. Exterior e interior.

Narrar es poner palabra (que dice que sabe) en el tiempo. En un tiempo dividido. Ese es su concepto principal y la fuente de sus metáforas.

- a. En el tiempo abierto de la ficción (como un río)
- b. En el tiempo de la repetición, en el instante de la escena (como una estancia).

Detrás están los nombres mayores que explico siempre: tiempo del progreso y el tiempo del consumo, el de la historia o el del instante. Por eso estamos divididos como narradores.

Heráclito nos ofrece una imagen que reúne:

aguas siempre nuevas corren / para quien mete el pie en el mismo río
(fragmento 12)

Esa es la tensión y el esfuerzo por decir (como el combate de Jacob con el ángel es el combate por el bendecir; acabada la lucha dice: no te dejo ir

sin que me digas una palabra que me bendiga, que me ponga a salvo, eso quiere el relato).

Lo tenso del decir que sabe que enhebra las escenas para otros incluido yo. Quien narra es el primer destinatario de lo que dice (ese es el primer hallazgo de las historias de vida). Acaso esa palabra, como oiremos decir, es común al relato, al ensayo y al poema. Es verdad que se distinguen como géneros, y que Gamoneda dice que la poesía –que trae lo imposible a la tierra– no tiene que ver con la literatura. Posiblemente la narración, el saber que se articula en la voz, tampoco (ni siquiera con el grado cero –cuánto Barthes– de la voz, que es cuando la escritura remeda lo hablado. Ni siquiera. Aquí estoy hablando de la voz, de la palabra, que en todas y cada una de sus formas, intenta siempre decir, sabiendo que su andadura es decir de lo imposible algo.



Vamos con ello, que es una escena y un río.

La ambigua repetición

En el relato hay una experiencia primigenia de la repetición. Casi podemos definir un relato como lo que puede volver a empezar.

La experiencia de contar cuentos a niñas y niños lo prueba. Repetición ritual en la que no debe faltar ningún elemento de la letra. So pena de causar desajustes, angustias, frustraciones.

El relato contiene, pero no de manera monolítica, contiene el camino de la identificación con el tiempo que en él se ofrece. Dice Benjamin: quien escucha un relato de experiencia, puede replicar con su propia historia, se pliega al relato que escucha, para poder elaborar su propia experiencia. Sin ser juzgado, sin ser condenado, como ocurre –dice Barthes en los *Fragmentos del discurso enamorado*– en los discursos arrogantes: la ciencia, la política, la opinión.

El relato inaugura un tiempo que suspende la linealidad del curso del tiempo cívico, la historia, como se dice vulgarmente. De lo que va antes y luego sigue y luego concluye. El relato contiene como un ritornello, como un refrán.

Como en la canción popular italiana

Era una volta un re
Sedujo sul sofa
Che disse a la sua serva
Raccontami una storia
E la serva incomincio:
Era una volta un re
Sedujo sul sofa
Che disse a la sua serva...

(Una vez había un rey
Sentado en su sofá
Que le dijo a su esclava
Relátame una historia
Y la esclava comenzó:
Una vez había un rey
Sentado en su sofá)

En el que se recopila y se resume nada menos que el relato y la saga de las mil y una noches. Y no se sabe quien habla si el rey o Sherezade, o el que cuenta la relación entre ambos o cualquiera de nosotros cuando lo escucha.

El juego, la ambivalencia radical del relato. Como en los cuentos mallorquines que llamaron la atención de Roman Jakobson: *Aixó era i no era*

Eso era y no era
Era y no era, érase que se era

Qué curiosa la ambigüedad, la imprecisión del comienzo. Parece que se pide licencia a quien escucha para llevarlo a otro lugar, pero no tan distinto, nuevo, pero quizá un poco conocido. El relato inaugura lo verosímil. Como condición de la verdad. La ficción como condición para narrar incluso el horror (Esther Cohen, *Los narradores de Auschwitz*), incluso alguno de los testigos (Kertesz, creo) lo corroboran. Hace falta entrar en ese tiempo, en esa ficción para acostumbrarse a su verdad, que no es la verdad trillada, banal de la descripción positiva de los llamados hechos.



En la logotesis, en la invención de mundos con el relato (Sade, Fourier, Loyola), en la construcción de textos para vivir en ellos, se comienza con una puerta, con un umbral, que separa y que inaugura.

Por eso existen todas las fórmulas encantatorias para comenzar a hablar. Para comenzar a narrar, que es una operación que inaugura un tiempo propio. Es como en el comienzo de la entrevista, del relato

de vida, o en el grupo de discusión. Siempre aparece una fórmula (“bueno, pues...”, “bueno, parece que me toca a mi romper el hielo”, “parece que me toca a mi abrir el fuego”, “bueno, pues antes de hablar yo quisiera decir algo ...”) para autorizarse a entamar el tiempo del relato.

El tiempo verbal del relato es el pretérito imperfecto. “Este era un rey que tenía/ un palacio de brillantes...” Es el “ahora iba yo y era el pirata, ahora ibas tú y eras la princesa”, de nuestras ficciones infantiles, ritualizadas. Constituidas como tiempos propios, clausurados, que vuelven a comenzar a voluntad.

Imperfecto que a veces es sustituido por el presente, con valor de presente continuo en ese tiempo propio del relato.

“Al subir desde Santa Cruz, a la Brotava (Orotava) hay unas calles, estrechas, cerca de una imprenta, allí estoy yo, allí nazco yo” (Luisito Robles, *Relato de un migrante canario*).

Once upon a time, así nos enseña a contar la lengua inglesa. Escandiendo un momento en medio de la llanura del tiempo.

Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo
el tiempo le hace creer
que brota en aquel momento,

dice Lorca en la *Leyenda del tiempo*, relato menor, en apariencia que se esconde en un prologuito recitado por Arlequín, de esta obra de teatro: *Así que pasen cinco años*.

Los relatos ejemplares

José Jiménez Lozano, narrador natural de Castilla tuvo el gesto, altanero y bien humorado, de llamar a un libro suyo *Los grandes relatos*. Trata de las historias más pequeñas y minuciosas, de ambiente más acotado, casi recogido, que imaginarse pudiera. Los personajes son seres de pueblo, en tiempos de modernización ciudadana. El libro mismo lleva –no sé si involuntariamente la contraria al diagnóstico de Jean-François Lyotard– recuerden, en el que caracterizaba esta época nuestra, la llamada posmoderna, como de la crisis de los grandes relatos. Efectivamente, en *La condition posmoderne*, dice que se acabaron aquellas narraciones genera-



les, que amparaban nuestros decires, y que nos permitían tener la sensación de mundo en su sitio. A partir de un momento cuyo comienzo no sabemos del todo cifrar (los setenta en sus efectos, los treinta en sus causas) se produce ese andar desguavinado, como dicen en Cuba, de narraciones sin clavillo, como los abanicos que se descomponen.

Los relatos arrogantes –otra vez Barthes– siguen su aparente singladura, imperturbables, trapaceros, robadores de todo discurso ajeno. Pero en los llamados mundos de la vida cotidiana, cada cual produce narraciones a pequeña escala, provisionales, desvencijadas. Casi vergonzosas. Y entonces, en medio de la desazón, de la ausencia de narraciones legitimatorias con valor general y estable, cada cual experimenta la necesidad de contar su vida.

Comienza lo que hemos llamado Santamarina y yo el síntoma biográfico.

A falta de un lugar en los discursos públicos, generales, cada cual tiene necesidad de decir lo suyo. Aunque nada más sea por ponerle un poco de orden y sentido.

Así comienzan algunas historias de vida: “Y dice uno: “cómo es posible que haya hecho uno esas cosas”, “Y piensa una: cómo se me ocurrió decir tal cosa, ¿estará una loca?”.

Es la extrañeza del propio narrador. La objetivación de la propia voz. Es necesario, se impone que yo comience a narrar lo mío, pero en cuanto mi voz sale, como decía Homero, nuestro patrono ciego, “del cerco de los dientes”, la nota como extraña, como un tanto ajena. Se impone que haga sentido allí donde no lo hay, pero el sentido me atrapa, me encierra. La clausura del relato es mi cárcel. Necesito sus paredes para no estar a la intemperie pero no puedo salir de ellas. Es la distancia entre el decir y lo dicho que se apodera de ello.

Es la distancia entre el decir, mis cuerdas vocales tensándose, la resonancia de la voz subiendo por mi garganta, y retumbando en el cielo de la boca, por un lado. Y, por otro lado, lo dicho: las palabras que se van alineando en el tiempo del relato. Que es tiempo otro, como ya hemos dicho.

Sólo quien ha sufrido experimenta la necesidad de narrarse, dice Simone de Beauvoir en *La mujer rota*. Porque la persona feliz, como el hombre feliz del cuento, no necesita camisa, digo relato. Con vivir basta.

Así disponemos nuestras historias de vida. Así vamos escuchando nuestras vidas ejemplares.

En mi último libro en solitario *La escucha en la historia oral*, alineé cuatro laboratorios, cuatro talleres vivientes, que había venido trabajando, para pensar qué había estado haciendo todos estos años. Ya no era un relato de ellos, de los que había escuchado. Era un relato de mí, convenientemente disfrazado, como corresponde a la parsimonia académica, pero poco disfrazado en realidad, como les pasó a los hermanos Marx con sus barbas en *Sopa de Ganso*. En cuanto comenzamos a beber se nos ponen las barbas a remojar... ¿Comprenden?

Así revisé una de las primeras experiencias de escucha: *Palabra de Pastor, historia oral de la trashumancia*, trabajo realizado con mi colega Joaquín Bandera. Donde las historias de los pastores, no eran como en Garcilaso

El dulce lamentar de dos pastores
Salicio juntamente y Nemoroso,

sino las vidas sufridas y baqueteadas de Jesús Fernández y Ángel Rodríguez, que en paz descanse, que iban a Extremadura y a Andalucía, respectivamente, en los años cuarenta y cincuenta. Así suenan sus voces.

Este es Ángel, que falleció siendo maestro nacional en León:

Ya está la cabaña en marcha y en jornadas sucesivas
Paso a paso van salvando las llanuras de Castilla
El Consejo de la Mesta de raigambre nacional
Ha señalado el camino, llamado Cañada Real
Que conocen los pastores desde tiempo inmemorial
Y que a veces les resulta muy difícil de guardar
Pues los pueblos no han querido lo ordenado respetar
Cuando surge alguna pega o u incidente casual
Frecuente en algunos pagos con el guarda del lugar,
La marcha no se detiene. Interviene el Rabadán
Dando al guarda la contenta por si se puede arreglar.
Pero me está pareciendo que es hora de decir ya
quiénes forman el equipo por orden de antigüedad;
Por lo general son seis los que en un rebaño van,
A las órdenes directas del llamado Rabadán.
Si surge algún imprevisto o este se siente indispuerto
Al instante se hace cargo del ganado el Compañero.
El llamado Ayudador hace el número tercero,
El mismo que en los caminos tiene el cargo de yegüero.
Y nos quedan otros tres, más jóvenes por supuesto:
son la Persona, el Sobrao y el Zagal o recadero,
se les llama Arreadores pues son los que dan el pecho.



Y esta es la voz de Jesús, que vive todavía y habla como los ángeles.



De nueve años fui a Motril [más pequeño que zagal] solamente por el verano. Pero estuve en San Isidro de nueve años, el año antes de la guerra. El treintaycinco ya estuve yo en los Fornos. Por cierto que estaba la cosa entonces mala. Porque el año anterior había sido aquella revolución de octubre. Sí, la del treinta y cuatro en Asturias: hubo ahí unos revoltiñes, mataron guardias y... Pues estaba entonces en aquella zona de Aller, que está cerca de San Isidro, y venían por allí unos asturianos, ya así uno poco desafiantes, enva-lentonaos. Y un día pues estaba yo con el pastor que era de Prioro. Se llamaba Genaro. Tenía que ir a relevarlo uno que se llamaba Fonso y pasaba así por las cañadas arriba uno y dice:

- Aquel es Fonso. Sí, sí, aquel es Fonso.

Y empezó:

- Fonsooooo, Fonsooooo...

Y Fonso no contestaba y ya se quedó parao él. Baja pallá el tío, con una mirada más mala, y dice:

- ¿A quién llamas tú?

Y ya él se dio cuenta que no era Fonso y dice:

- Hombre, perdone, estoy esperando el relevo y de que le vi con esa gabardina y creía que era él...

Y echó allí unos cagamentos, unos juramentos y dice:

- No me molestes más porque saco la pistola y te pego dos tiros.

¡Se quedó el pobre hombre, Genaro, se quedó cortao! Por eso digo que era el treintaycinco que estaba revolucionao aquello. Andaban fugitivos ya, lanzaos, levantaos.

De las demás investigaciones (sobre migraciones, *Historia del comercio*, sobre las transformaciones en los establecimientos comerciales; *La guerra de mi padre*, sobre la guerra civil española) destaco este fragmento de *El día en que llegué a Madrid*. Por su condensación y su frescura.

Bueno, yo vine a Madrid en el año 1950, de un pueblo muy pequeño de la provincia de León. Vine en tren con un primo de mi madre. Llegamos a la estación del Norte, por la noche. Entonces me llamó muchísimo la atención la estación en sí, que era enorme; tenía muchísima luz, muchísima gente (hay que tener en cuenta que yo venía de un pueblo que no había luz en aquella época, la pusieron precisamente ese año).

Salimos, cogimos un taxi, me imagino que debimos pasar por la Cuesta de San Vicente, Plaza de España, Gran Vía porque íbamos a la calle Serrano. Saludó mi primo al sereno y me llamó mucho la atención, porque no sabía yo quién era ese señor. Luego también me llamó mucho la atención que mis tíos tenían una tienda y no tenía entrada por el portal. Entonces había que entrar por la entrada de la tienda, y el cierre metálico me impresionó muchísimo. Luego entramos y me llamó mucho la atención el teléfono, que yo creía que era un reloj. Pregunté que qué era, y me dijeron que era el teléfono. Llamamos a otro tío para que yo viera cómo funcionaba aquello, y entonces me llamó muchísimo la atención la casa, los

techos altísimos, también el cuarto de baño -era aseo- porque en mi pueblo no lo había. Y, bueno, al día siguiente me sacaron para que viera un poco por ahí. Me llevaron al cine, y había una película de submarinos, que no me acuerdo qué película era, claro. A mí aquello no me gustaba. Entonces me puse en pie en la butaca. Empecé a chillar. Mis primos me dijeron que me callara. Y, bueno, pues son los primeros recuerdos que tengo de mi llegada a Madrid.

Lecciones de la escucha

Sin escucha no hay relato, así parece ser en todos los casos. Aun en aquellos de soliloquio, de ir rumiando, como Ángel, sus versos romanceados sobre los trashumantes.

La narración establece el nexo entre los hablantes. Es su medio de contacto. La ausencia de esa función fáctica. La carencia de alguien que te nombre te coloca fuera de la condición humana. Como al niño salvaje de l'Aveyron.

Esa es la gran condición del albergue que tiene la narración, es ese narrar como un *trobar clos*: la redundancia y la clausura del discurso, que tanto repetimos como requisitos estructurales. Y que ahora podemos intentar nombrar como el poder que el relato tiene para guardarnos.

La narración es como un manto, es como una piel, como un tatuaje. Acoge las maneras del cuerpo que están sin nombrar. Las formas de la danza, los andares, los modos de abrazar, respirar, suspirar, gemir, reír con dientes de conejo o a mandíbula batiente.

Ese es el límite que se percibe en la escucha. El cuerpo está pugnando por encontrar palabra. No es que el narrar sea acotado, que ofrezca o imponga un tiempo propio, como señalábamos. Es que entre las maneras del cuerpo, entre la energía, el calor el frío la tibieza de las manos o lo gélido de los pies, el sudor de la frente o la hornalla del cuerpo, entre esos puntos cardinales lucha la palabra narrativa por asentarse, por pillar cacho, por decir sentido.

Esta dificultad estructural (lo semiológico no se funde con lo energético) tiene hoy un remedo más de circunstancias. Me refiero al, entonces si es difícil nombrar, narrar, relatar, quedémonos en lo inefable.



Así dice una tramposa forma de dominación que consiste en el robo del discurso y en el silenciamiento de la palabra. De esto no se puede hablar, no porque yo no te deje, sino porque ello mismo es inefable, es un misterio, qué le vamos a hacer. De esto sólo hablamos los clérigos, los teólogos, los especialistas, los que mandamos.

Habla, pueblo, habla (¿recuerdan el eslogan de la transición?).

Por eso el relato que escuchamos, si lo hacemos sin filtros, es un riesgo. Corremos el severo peligro de que nos digan lo que no queremos oír.

Pero el escenario carente de relatos que expliquen las cosas cambiantes, la vida caotizada, los deseos sin nombre, parece necesitar de una palabra pública que no consagre el silencio y el autoritarismo teocrático o tecnocrático.

La escucha parte de un radical malentendido: de la dificultad de entender exactamente lo que nos quiere decir el otro.

Parte de pedir y dar explicaciones: así definía Jesús el Pastor su conversación con nosotros. Qué es la historia oral: pedir explicaciones y darlas.

Parte de delimitar de quién a quién va el relato. Qué supone entregarlo y qué supone recibirlo. No es información: es un don. Es un vínculo político. De la polis.

A ese don al que, como Marcel Mauss nos enseñó, nos obliga un triple mandamiento moral:

a) hay que estar abiertos a recibirlo (no el silencio aturdido de “no me cuente su vida”) esto es la transmisión.

b) hay que estar dispuestos a corresponder (la escucha es la recepción de un testimonio que se guarda y se trata de entender) esto es la herencia.

c) hay que estar dispuestos a superar lo recibido (por eso las narraciones orales llevan a hacer cosas, no somos conservacionistas: hay que contar, mover tierras de los ejidos, poner nombre propio a los eriales, levantar los apellidos de los difuntos prohibidos, aclarar qué fue lo que estuvo en juego) esto es la eficacia política, democratizante, de las narraciones orales.

La ficción del relato, su parte de tiempo acotado, su simulación desemboca en la prosecución de la verdad imposible, prohibida.

La ficción, reconstruir la escena, ayuda a romper la forma, la condensación repetitiva, para que el verso estalle, se abra como un grano, con una pujanza que viene de su interior y que alumbra una palabra no dicha aún.

Río, estancia, sueño y espejo del relato

Así que estamos con la palabra en el tiempo (diégesis) en los tiempos públicos e íntimos, como momentos conectados, inseparables, de nuestras narraciones.

Cuatro tiempos, que digo en concepto y en imagen:

El tiempo de la historia: toda narración es como un río.

El tiempo del instante: toda narración es como una estancia.

El tiempo de lo inconsciente: toda narración es como un sueño.

El tiempo de lo biográfico: toda narración es como un espejo.

Esas cuatro dimensiones constituyen nuestro narrar y a las cuatro hay que atender para tomarles el pulso, para analizarlas, para sacarles fruto.

La *narración del río* de la historia, la retahíla histórica nos ha enseñado que es también reversible, regresiva, que puede caer en lo siniestro. La historia de la Shoah, de los crímenes de Stalin, de las matanzas africanas que ya ni salen en la prensa. El tiempo sin relato, o con relatos tramposos (la guerra de ficción, mediática, que Baudrillard vio en la madre de todas las batallas). Ese ocultamiento con tachaduras y correcciones groseras, al que nos empeñamos en llamar la historia contemporánea.

La *narración* que acota su espacio, como una estancia que nos acoge, nos enseña que tenemos siempre un ponto de sosiego en el que intentar nombrarnos (verbo que es a la vez transitivo, recíproco, reflexivo). Experimento la necesidad de ser dicho, nombrado, que me hagan lugar de llegada de los sentidos, que me den cuartelillo, que me digan. Experimento la necesidad de que hablemos, que nos contemos lo que ocurre, tratando de nombrar y de escuchar sin filtros, sin temores. Experimento la necesidad de decirme quien voy siendo, qué voy deseando, qué temo, y esto lo hago porque me han dicho y porque yo he dicho a otro. Por eso la narración es reflexiva: el destinatario primero y sorprendido soy yo mismo.



La narración es como el sueño y nos mete en un decir que no gobernamos del todo, que nos dice. Como Lorca expresó mejor que nadie:



El tiempo va sobre el sueño
Hundido hasta los cabellos
Ayer y mañana comen
Oscuras flores de duelo

Ese tiempo suspendido, que camina al revés, que pone lo de arriba abajo y viceversa. Ese tiempo lógico o tiempo de lo inconsciente, está presente en toda narración. Como nos enseñó el finísimo oído de Ronald Frasier, cuando entrevistó a los supervivientes de la guerra civil española (*Recuérdalo tú y recuérdalo a otros*). Por allí anda lo que los analistas llaman lo inconsciente, yo como historiador oral no me puedo hacer cargo de ello, pero no puedo disimular y negar que existe. Eso dice Frasier, inteligentemente.

La narración como un espejo nos sitúa ante las variadas formas de la condición humana que nos reflejan por doquier. Ante ellas vamos aprendiendo a escuchar (verbo prohibido, difícil), a poner lo escuchado en nuestro lenguaje, a señalar lo intraducible (de momento o para largo). Es el ejercicio de convivir entre modos de vida diferentes, con distintos relatos fundantes, con distintas creencias. El ejercicio al que Habermas llama actualmente de traducción. Intentar descifrar de qué habla el otro cuando apunta a sus creencias, a sus rutinas de fe, a sus modos de basar lo que vive.

Esto no es multiculturalismo estetizante, consumista, de los mundos de Yuppi. Es un ejercicio arduo, que exige pulso moral y constancia. Paciencia. Buen humor. Capacidad de seguir contando historias. Para ver si diciéndolo de otro modo entramos (y ventilamos) en el círculo del silencio ominoso. De la dominación teocrática.

Así que como llevo rajando que parece que no callo ni debajo del agua, concluiré –pues todo el que habla se prepara para callar– con un haiku, relato medido y japonés que le escuché un día al poeta José Ángel Valente:

Y quedaron en silencio
el huésped, el viajero
y el crisantemo blanco.

La mirada espejeante de Tarkovski

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ

Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura (IECO)
Universidad Nacional de Colombia

Tarkovski's Shimmering Gaze

Abstract

Taking a sequence from the film *The Mirror* by Andréi Tarkovski (1974) –scenes 14 to 16– and through its textual analysis, I propose a reading that articulates from isotopes such as the wind, the mirror, the dream and the mother, the temporal and narrative dislocation caused by the internal movements of memory, the filmic specular enunciation and the poetic experience of the ethic-moral self-knowledge of the subject who narrates the film; a lyric hero without a face since he is always behind the camera. The classic story is undermined by the emotional power of the images, its associations, which “explode” the material they are made from; this explains the tear, the passion that inhabits the film, its broken narrative and its mannerism which holds the filmic writing, the melancholy which patches the memories and dreams in a subjective time, integrating different spaces and several generations.

Key words: Tarkovski. Shimmering Gaze. Mannerism Writing. Orfeo. Subjective Time.

Resumen

Desde el análisis textual de una secuencia del film *El Espejo* de Andréi Tarkovski (1974) –escenas 14 a la 16–, propongo una lectura que articula desde isotopías como el viento, el espejo, el sueño y la madre, la dislocación temporal y narrativa provocada por los movimientos internos de la memoria, la enunciación filmica especular y la experiencia poética del autoconocimiento ético-moral del sujeto que narra el film; un héroe lírico sin rostro, pues siempre está tras la cámara. El relato clásico es minado por la fuerza emocional de las imágenes, sus asociaciones, haciendo “explotar” el material del que están hechas; de allí el desgarrar, la pasión que habita en el film, su troceado narrativo y su manierismo que hace ostensible la escritura filmica, esa melancolía con la que remienda los recuerdos y los sueños en un tiempo subjetivo integrando distintos espacios y varias generaciones.

Palabras clave: Tarkovski. Mirada espejeante. Escritura manierista. Orfeo. Tiempo subjetivo.

ISSN. 1137-4802. pp. 43-59

El poeta crea la armonía partiendo del caos
Alexander Blok

El viento ronda la casa

Antes del sueño que está a punto de ser narrado por Alexei, voz en off del protagonista del film, aparece una imagen en plano fijo de un trozo

1 Esta imagen sirve de transición entre la escena donde aparecen María y Alexei discutiendo la suerte de su hijo Ignat. La escena termina con la conversación sobre la zarza ardiente, justo cuando Ignat ha salido al patio y quema las ramas de un árbol seco, mientras sus padres lo ven a través de la ventana.

2 En una toma parecida al comienzo de la película, el sonido del cuclillo seguido de la fuerza del viento que agita con energía las hojas marca el instante en que Alexei de cinco años se despierta, y como si se tratara de un sueño donde el padre acaba de llegar a la casa, exclama "Papá"; en seguida se levanta y camina en dirección al cuarto contiguo donde duerme su madre, vuelve a sonar el cuclillo, el niño se detiene en el umbral y mira una prenda blanca que es lanzada de un extremo a otro de la habitación. A continuación, en plano medio, aparece el padre de Alexei desnudo mientras la madre se baña el cabello en una tinaja. El análisis de esta secuencia no hace parte de este texto.

de vegetación en sepia, cuyas hojas iluminadas tenuemente por los rayos de sol se mueven tocadas por un viento apacible; a lo lejos, el canto de un cuclillo acentúa su extraña belleza¹.



F1

Es una imagen que se repetirá en el film varias veces, y en la secuencia que nos ocupa tres, con ciertas variaciones en el encuadre, el movimiento del plano y la duración².

Este plano donde aparecen árboles, pero sobre todo hojas, dura cinco segundos; ya dijimos que abre la secuencia o mejor, engarza la anterior con el sueño que está a punto de comenzar. Se trata de una metáfora de la ausencia del padre. En el inicio del film el narrador escribe esta huella al tiempo que habla del padre que se ha ido y no volverá. En la imagen un hombre se acerca a la casa y luego se va, cuando está al borde del camino un viento fragoroso lo detiene, recorre los pastizales, lo envuelve y sigue en dirección a la dacha donde están la madre y sus dos hijos.



F2-F5



3 LLANO, Rafael. *Vida y Obra Andrei Tarkovski (T.I)*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002, p. 389.

Ausencia sí, pero en presencia, y además también fantasmal e incluso siniestra, como se verá en seguida. El poeta Arseni Tarkovski, padre de Andrei, dejó la familia en 1935 ó 1936, cuando éste tenía 3 ó 4 años. De suerte que Andrei creció entre mujeres, por lo mismo que siempre echó en falta a su padre y sufrió mucho por ello³.





F6-F17

Pero si en la primera toma el viento es apacible, en la que sigue, por el contrario, muestra un viento tempestuoso, el travelling en ralentí lo acentúa. Esta escena en sepia dura 53 segundos y es la más larga de cuantas aparecen en el film. El niño pasa por detrás de un jarrón en cuyo interior se inscribe lo que parece ser el icono de un laberinto o la máquina de un reloj de cuerda, ¿un tiempo retenido y eternizado en un jarrón? A su lado hay una navaja entreabierta y la punta de una cortina blanca bordada a mano que se mece suavemente. El plano secuencia inicia con un zoom out desde el detalle de la cuerda del reloj dentro del jarrón, le sigue un largo paneo de derecha a izquierda que muestra al niño en dirección a la casa en penumbras rodeada de árboles de pino, encuadra la casa y termina en zoom in que desenfoca en una de las ventanas, en donde apenas se divisa algo de luz y la silueta de un árbol cuyas ramas están secas⁴. Dos espacios disímiles quedan relacionados (espejados) por la enunciación fílmica: un jarrón en cuyo interior las ruedas del tiempo se han detenido y la dacha fantasmal, gótica, oculta entre los árboles. La música expresionista del piano acentúa el suspenso sobrecogedor de la escena. Fuera de campo, el niño llama a su mamá pero nadie responde; de repente se ve una mano detrás de él que intenta abrir una puerta, pero ésta finalmente se abre sola, lo cual acentúa la extrañeza del niño que regresa a ver como si presintiera algo; en seguida un gallo rompe con el pico el cristal de una ventana en el segundo piso, el trozo de vidrio relumbra en su espejeo.

⁴ Por cierto que este árbol deshojado y a punto de secarse, recuerda aquel otro con el que el cineasta abre y cierra su film *Sacrificio* (1986).



F18-F20



F21-F23

El fragor del viento derrumba los objetos que están en una mesa de madera vieja. Una atmósfera de temor envuelve la escena por donde el niño corre como huyendo del viento que parece anunciar una tormenta, el chico regresa a ver como si éste lo persiguiera e intenta refugiarse en una habitación cuya puerta no puede abrir, ante la dificultad el chico se marcha; el potente fuera de campo y la huella de su sombra en la puerta desvencijada escriben un prominente abandono; segundos después la puerta se abre. Insistamos, la puerta ha resistido la fuerza del niño como si el viento la hubiera sellado, pero al cabo de unos instantes se abre sin resistencia alguna y, en su interior, vemos a la madre en cuclillas lavando y pelando papas, al lado un recipiente y un cuchillo, cerca al umbral de la puerta un perro inquieto que sale. Podríamos decir que quien abre la puerta empujándola con el hocico es el perro, nada descabellado si pensamos en el universo fílmico de Tarkovski, en donde los perros cruzan umbrales y acompañan a los solitarios.



F24-F29

La mirada de la mujer desde adentro de la humilde habitación apunta al fuera de campo por donde su hijo se aleja; no obstante, se diría que también apunta al objetivo de la cámara, al narrador y espectador que están detrás. En esa mirada sentimos la orfandad del niño y el misterio que envuelve a la mujer que en completa calma ve a su hijo alejarse, pues nada hace para facilitar el acceso a su habitación, o quizá deba decir, a su

interior. El hecho de que el perro siga al niño no hace sino confirmar esa carencia. La madre no lo llama, lo deja irse justo cuando parece que afuera la tormenta está por empezar. Al fondo, detrás de la mujer hay una ventana; contra toda lógica, sólo en ella, se ve llover.

De la brisa suave que modula las hojas, pasando por el viento tempestuoso que derriba objetos a la lluvia hay una lógica de causa-efecto, y sin embargo, la extrañeza de que sólo en esa ventana llueva es concreta y eficaz. Algunos estudiosos de la iconografía tarkovsquiana ven en el agua que cae del cielo una gracia divina, según ello aquí parece lavar la culpa, purificar como un perdón a la mujer sola y pensativa que la cámara encuadra⁵. No obstante, las imágenes del agua que se repiten en el film, muestran su poder destructor como en la escena donde se desmorona el techo y las paredes, o acentúa la angustia de lo que parece una inminente tragedia, como en la escena donde la madre de Alexéi se dirige a la imprenta convencida de que un error grave se ha cometido en la edición de un libro. El propio cineasta dejó escrito: “si la naturaleza está siempre en mis filmes, no es por una cuestión de estilo, sino porque para mí la naturaleza es la verdad”⁶. Si el agua es una de esas verdades es porque es sagrada y por lo tanto, tan benévola como destructora. Lo propio ocurre con la ambigua imagen de la Ginebrina de Benci de Leonardo, a la que se aludirá luego. Tarkovski también decía que no veía el barro, sino la tierra mezclada con el agua; lo uno y lo otro al tiempo. Esa era la imagen que, entre otras cosas, tenía del arte y la eternidad: degeneración y belleza⁷.

5 Cfr. CAPANNA Pablo: *Andrei Tarkovski: El icono y la pantalla*. Buenos Aires: Ediciones del la Flor, 2003, pp. 213-215.

6 LLANO, Rafael: *op. cit.*, p.380).

7 Cfr. TARKOVSKI, Andrei: *Esculpir en el tiempo*. Madrid: RIALP, 7 edición, 2005, pp. 131-132.

La voz extradiegética del poeta

F30-F37



La tercera vez que aparece la vegetación es al final de la secuencia (escena 16), dura 33 segundos y tiene una variación sustancial: el fragor del viento es acompañado por el montaje de una voz poética, semejante remesón eólico parece provocado por la voz en off que recita el poema de Arseni Tarkovski, padre del cineasta, mientras el travelling en ralenti se desplaza con el accionar del viento tan vivificante como destructor. Se ve la misma mesa desvencijada en cuya superficie son removidos un candelabro, una piedra, una cuchara, un platillo y dos jarrones que han estado cubiertos por un mantel blanco. En realidad, el poema ha comenzado mucho antes conectando a Alexéi de doce años con Alexéi a los cinco. La voz y los versos son audibles únicamente para el espectador, pero parecen espejear en la memoria de la madre y su hijo mientras caminan ensimismados y pensativos a orillas de un pantano. Recuerdos retenidos como el agua oscura del pantano. La cámara se desliza por las hojas tempestuosas, para volver enseguida a la imagen de Alexéi a los cinco años que entra a la casa mientras que el poeta dice sus últimos versos. Se diría que el niño entra a la casa acompañado por la voz extradiegética que recita el poema y que parece materializarse en el viento que se abre camino hasta el umbral azotando las cortinas. El niño en cámara lenta entra con sigilo y miedo a una casa de sombras –anotémoslo de una vez–, una caverna con cortinas y con un espejo, la dirección de la mirada hacia un lado de la habitación confirma el temor. Es una escena onírica, el ralenti acentúa el sensual combate que tiene lugar allí; luego de unos segundos adviene la calma seguida de un conmovedor silencio.



F38-F43

Anotemos que a la secuencia en color (Alexéi a los doce años), le sigue otra en sepia (Alexéi a los cinco años) que nos lleva al inmediato pasado. Dos espacios y tiempos distintos, no obstante, la voz en off que dice el

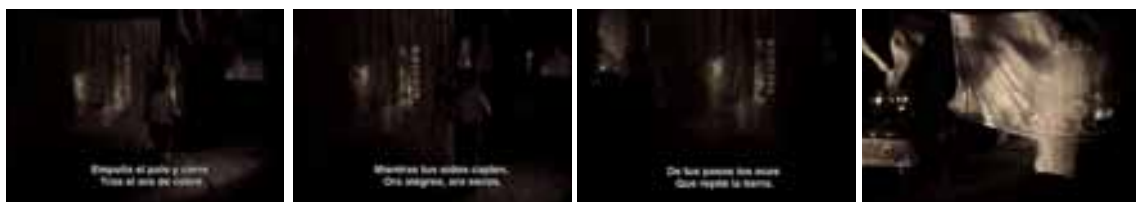
poema –y el poema mismo–, se encargan de urdir las dos secuencias, pues aunque están fuera de la historia, son huellas de una enunciación fílmica omnisciente, una que convoca al padre-poeta en su ausencia. Aunque no se puede sostener que en *El Espejo* la imagen a color referencia la realidad y la imagen en sepia los sueños, este tránsito de escena parecería suceder en esta lógica, y sin embargo, la ambigüedad de sueño y realidad, se mantiene.

El espejo de Orfeo



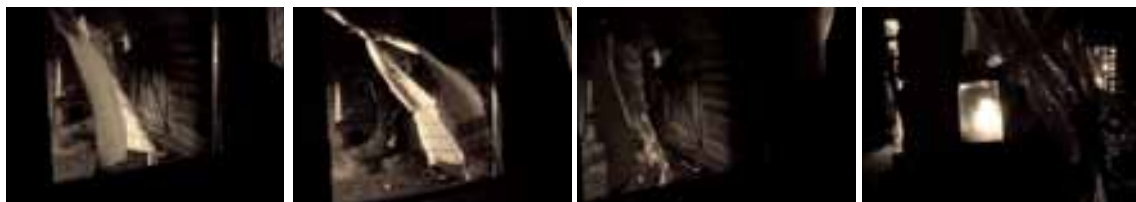
F44-F47

*Y sueño otra alma / vestida de otra forma: / arde y corre tímida/ en
busca de esperanza.
Se quema y sin sombras / se aleja por la tierra, / un racimo de lilas /
dejando de recuerdo.
No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre,*



F48-F51

*empuña el palo y corre / tras el aro de cobre, / mientras tus oídos cap -
ten, / ora alegres, ora secos, de tus pasos los ecos / que repite la tierra.*



F52-F55

“No te lamentes, niño, / de la Eurídice pobre”, entona la voz en off que dice el poema de Arseni Tarkovski. Es del mito de Orfeo de lo que se trata, pero no sólo de ir a buscar una mujer al valle de los muertos, devol-

verla a la vida y, por el deseo de verla, perderla para siempre. Es una Eurídice en este caso pobre, señal inequívoca que apunta a la madre de Andréi Tarkovski y las penurias de la guerra. Pero, no únicamente es eso, también es habitar esa frontera de luz y sombra, es ir al momento de la inspiración creativa, por eso hay un espejo y la necesidad de ir más allá de su superficie alucinatoria: espejo /agua. Se trata de captar los ecos vitales y mortales de los pasos que el creador da sobre la tierra, según resuena el poema⁸.

8 Este motivo mitológico ha sido fuente de inspiración en el cine, aquí recordamos por el intertexto a *Orfeo* de Jean Cocteau (1950), donde explora las intrincadas relaciones entre el artista y su creación, el espejo y el agua, la vida y la muerte.

Presentada así la tarea del artista, la cámara se embelesa en un lento travelling hacia un espejo que con mayor intensidad brilla, a medida que se acerca a través de las cortinas que no han terminado de mecerse por el remesón del viento. La escena parece señalar un laberinto, un descenso órfico en busca de la fuente creativa. Y es justamente del fondo de ese espejo que aparece el niño con el jarrón de leche, lo vemos salir entre las cortinas; el blanco de su camisa que rima con el jarrón de leche acentúa el negro del fondo, la soledad es evidente pero también la expectativa de que algo tendrá lugar en el espesor del reflejo, en la imagen especular que lo delata, pues jamás vemos al niño en el contracampo que corresponde a la realidad. Si hemos de ser literales y la imagen es literal (G. Deleuze), un hecho libre de simbolismo (A.Tarkovski), es el espejo lo que llama nuestra atención, o con mayor precisión: la imagen de la imagen, el efecto escópico que el niño, el narrador y el espectador a un mismo tiempo experimentan. Jesús González Requena recomienda atender la sugerencia de Lacan, según la cual

“el sujeto se constituye a través del espejo, en la imagen, en lo imaginario. Luego, en lo simbólico –en el lenguaje– encontrará sus credenciales, vale decir su lugar, para escapar así de la angustia brutal de los vaivenes de la reflexión. Pero un lugar no demasiado firme, pues tan sólo está tejido de palabras. Lo real quedará siempre, en cualquier caso, como algo demasiado lejano, tan sólo invocado, separado por el lenguaje que se interpone pretendiendo nombrarlo.”

Nunca se escapa, pues a lo imaginario. La coherencia que las palabras ofrecen es siempre demasiado frágil y el retorno al espejo –siempre deficitario– es inevitable⁹.

El niño con el jarrón de leche mira lentamente a la cámara que corresponde al fuera de campo donde él, el narrador y el espectador se encuentran físicamente. El pequeño Orfeo mira de frente buscando a Eurídice, pero Eurídice no está en el eje de cámara sino en lado

9 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Douglas Sirk. La metáfora del espejo*. Madrid: Cátedra, 2007, p. 20.

opuesto como se verá en seguida. El niño ha intentado beber la leche pero algo o alguien se lo impide, la banda sonora parece proporcionar una clave: el ladrido de los perros y el pitazo del tren son señales inequívocas de que alguien se aproxima a la casa o llega de viaje. El pequeño Orfeo fracasa en su intento de beber la leche del jarrón, tendrá entonces que vagar con ese deseo no cumplido, con esa castración esencial. Por su gesto podría decirse que recuerda o piensa en algo, hasta que decide mirar hacia la izquierda, entonces la imagen se encabalga con otra de él mismo desnudo, nadando en lo que parece ser un estanque silvestre. No hay duda, acaba de suceder un nacimiento, o sería más preciso decir, un



F56-F62

alumbramiento, las imágenes en color así se escriben: del claroscuro al color azul y verdoso del estanque, del jarrón con leche a la madre que lava la ropa. El encabalgamiento de las imágenes dispara otra lectura: nace en el espejo, es decir, en la re-presentación (jamás vemos el contracampo del cuerpo físico del niño); en seguida vemos lo que el Alexéi sugiere fuera de campo: un niño –que es él mismo– de espaldas y desnudo nada cubierto por el agua clara de un arroyo silvestre, se ve la circularidad de sus orillas, lo agreste de sus ramas, ¿se necesitará más obviedad que esa para representar el útero primordial? La imagen en sepia en el espejo de cristal: lo imaginario; la imagen en color en el espejo de agua: lo real. Ambos nacimientos tienen la misma fuente, los raccord de mirada y de dirección lo confirman, ambos apuntan a la mujer que lava la ropa y que sabemos es su madre, una “Eurídice pobre”. No hay pues nacimiento simbólico, ninguna Palabra ha podido ser articulada allí, a no ser por el poema que recita Arseni Tarkovski mucho antes cuando el niño entra a la casa, pero en cuyo caso está fuera de la diégesis, ausente de este nacimiento, es más bien una añoranza, un acto de melancolía.

Las isotopías

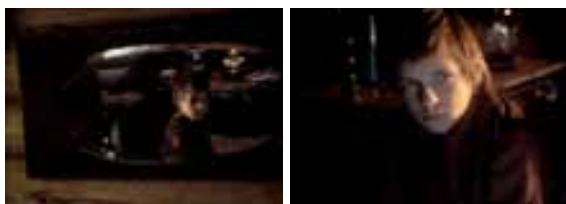
Tenemos, entonces, isotopías que ponen cierto orden textual a la mirada espejeante de esta secuencia del film. Se trata, en primer lugar del viento y de la voz en off tan vivificantes como atemorizantes; en segundo término, la casa y en ella la madre, las puertas y la imposibilidad de abrirlas, o como sucede en la casa de la mujer campesina que compra los aretes –en color–, el miedo y/o la vergüenza le impiden a Alexéi de 12 años golpear a la puerta, como si algo lo convocara y repeliera al mismo tiempo. Isotopía ésta que circula por todo el film. A esto hay que agregar la mano sin cuerpo que parece acosar al niño justo en el umbral de la puerta. De manera que las mujeres reinan en las entradas a las casas, ellas obstruyen y/o permiten el paso hacia su interior. Sumémosle también la imposibilidad de beber la leche del jarrón y esa otra, la del cántaro con leche que la campesina arroja al pasto frente al hijo y su madre. Los dos recipientes de leche están asociados por su imposibilidad de ser consumidos, tal como ocurre cuando Alexéi espera en la sala mientras las dos mujeres entran al cuarto a compartir un secreto, caen gotas de leche al piso desde un armario, como si no hubiera nada que las contuviera, justo

10 Esta escena donde Ignat de doce años se mira al espejo y cuyo magistral montaje acentúa el punto de ignición, es objeto de otro análisis que no puede ser abordado aquí, pues la lectura de Orfeo sufre otros matices: el espejo encadena imágenes que articulan la conciencia del sujeto en lo que el propio Tarkovski denominó “la sangre, la cultura y la historia”, o “la niñez, la patria, la tierra” (TARKOVSKI, *op. cit.*, p. 218). El acto creativo que se formula aquí asocia tiempo, montaje y recuerdos, toda una cinematografía como espejo del sujeto moderno.

antes de que el Alexéi se mire al espejo y asista a una experiencia fascinante y angustiada que rima con la que acabamos de narrar, pero en cuyo caso bordea en vaivén el imaginario y lo real, el travelling va del campo (Alexéi mirándose en el espejo), hacia el contracampo (Alexéi en el espejo) y de nuevo al campo (Alexéi mirándose en el espejo). Allí, sin duda alguna, ocurre otro alumbramiento, quizá el más doloroso y consciente de cuantos hay en el film, lo muestran las potentes imágenes insertadas en esa introspección; nacimiento que se anticipa al primordial invirtiendo la cronología: de Alexéi de doce años a Alexéi a los cinco años. El espejo, el jarrón con flores, el jarrón con la máquina destruida de un reloj de cuerda, el jarrón y la vasija con leche, espejean ya como vivencia insatisfecha o narcisismo, ya como prohibición o acto creativo¹⁰.

Insistamos que al final de la secuencia el viento se combina con la voz extradiegética que dice el poema de Arseni Tarkovski, padre del cineasta y





F63-F68

que se sobreentiende representa al padre de Alexei adulto, el narrador-personaje. El juego entre la voz poética que está en la enunciación pero no en el acto narrativo, y el narrador-personaje sin rostro, cuya mirada troceada va más allá de lo que ven los personajes, es parte primordial de esta escritura fílmica. Esta estrategia textual de un héroe deconstruido y ambiguo que está en el relato y a su vez en la enunciación misma –hay huellas desparramadas por todo lado–, tiene nombre propio: manierismo¹¹.

Alexei, el narrador-personaje, por otra parte, es el alter ego de Andréi Tarkovski, director del film. Las resonancias, desplazamientos y reflejos configuran un sujeto con una mirada espejeante, que no ordena el relato y administra el sentido de cuanto acontece; en su lugar el espectador tiene que asumir la experiencia de esa escritura en añicos donde se anota la pasión de un sujeto escindido, uno que invoca a su padre pero al tiempo huye de él, uno que busca a la madre pero a su vez ésta le niega la entrada o, por lo menos, no da señas de júbilo ante su presencia. Tremenda paradoja. Por otra parte, ¿no es acaso el viento que merodea la casa y azota las cortinas de la puerta quien acompaña al niño que entra en ella?, pero al tiempo, ¿no es este mismo viento el que le impide al niño de cinco años beber la leche del enorme jarrón que la contiene? Quién si no, ejerce semejante prohibición y hace que el niño (no olvidemos que es la mirada de un adulto) tenga una inquietante vivencia de la castración. A otro nivel y al inicio de esta secuencia, el narrador en off tiene una experiencia equivalente, cuenta que en su sueño reiterativo cuando quiere entrar en la casa algo se lo impide, no olvidemos que la *dacha* es el eje donde pivota el cine de Tarkovski. Intentemos ver lo latente en lo manifiesto: ¿qué es lo que le impide entrar en la casa, que a todas luces, es entrar en el sueño de infancia?

El sueño reiterativo

“Siempre veo un mismo sueño, como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer. Cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide.” (Voz en off del narrador).

¹¹ A propósito de la escritura manierista: “Entrada en crisis la función del héroe, debilitado el valor simbólico de su acto narrativo, es el acto de escritura –y, con él, la figura del autor– la que impone su progresivo protagonismo” (GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. *Clásico, manierista, posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Castilla ediciones, 2006, p.5) “Lo que se manifiesta, en primer lugar en el abandono de esa posición tercera, cifrada –recordémoslo: la destinada a enunciar el sentido, el carácter necesario, la verdad del acto del héroe–, para configurar una mirada seducida, atrapada en los pliegues de la representación, en la que el sentido del acto comienza a tornarse dudoso” (p. 568).

¿Se trata de un sujeto que quiere entrar a la casa o, más bien, demorar la entrada? Bien traducido puede ser demorar la verdad, pues el sujeto sabe por el sueño mismo que todo es solo un sueño, no obstante, desea que se haga realidad, porque “la alegría se ensombrece a la espera del despertar”. Mas, tal es el sueño que una y otra vez lo convoca, tal es la casa, donde vuelve a ser niño, a ser “feliz sabiendo que todo lo tengo por delante, que aún todo es posible...” Ahora bien, lo que tiene delante el narrador/protagonista cuando cuenta su sueño es ni más ni menos que la casa, o para ser exactos: la habitación donde está la mesa de comer, donde está el jarrón con flores, donde está el niño que esconde un libro; pero en especial está quien la habita plenamente: su madre.

La infancia, como sabemos, no es sólo el paraíso perdido donde la felicidad tiene lugar, allí también habita el desamparo; un sueño tan encantador como repulsivo, acaso parecido a la experiencia que el propio Tarkovski tiene de la pintura de Leonardo da Vinci, en especial con la Ginebrina de Benci, el retrato de la joven dama junto al Enebro. El propio cineasta escribió: “hay algo inefablemente bello en Ginebra de Benci, que tiene al mismo tiempo un algo de repulsivo y diabólico”¹². Demasiado cercana a esta pintura está la concepción que el cineasta posee sobre la imagen: experiencia sobre lo absoluto, no excluye los contrarios disolviéndolos, sino que los contiene.

¹² LLANO, Rafael: *op. cit.*, p. 402.



F69

Escuchemos al propio Andréi Tarkovski matizar desde la escritura de sus diarios este Deseo/carencia:

“Hace tiempo que no veo a mi padre. Cuando más lo dejo pasar, tanto más me cuesta visitarle. Me deprime, me alarma la idea solo del encuentro. Tengo, sin duda, un complejo respeto a mis padres. **A su lado, dejo de sentirme como un adulto. Probablemente, ni siquiera ellos mismos me consideran tal adulto. Nuestras relaciones son complicadas, inconfesas; de algún modo, torturantes.** En ningún caso directas. A mis padres les amo con ternura, pero estoy incómodo con ellos. Me quieren, pero tampoco ellos se comportan con naturalidad a mi lado”¹³.

¹³ *Ibidem*, pp. 386-387.

Más adelante, cuando se refiere a que sus padres no aceptan la separación con su esposa Irma y no se dan por enterados del nacimiento de su hijo Andriuscha, escribe:

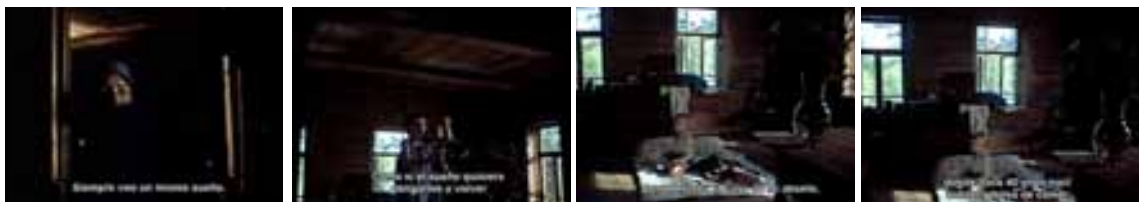
“(…) tan inhibidos que son incapaces de hablarme de él o de Larisa. Y a mí me ocurre lo mismo. Podríamos estar así toda la vida, sin tratarnos. Qué difícil mantener una conversación si cada uno está jugando a no cabe contestar ni sí ni no, ni blanco ni negro. ¿De quién es la culpa? Suya, o quizá mía. Hasta cierto punto, de

todos. Nos queremos pero somos tímidos, mutuamente nos tememos. **Por algún desconocido motivo**, me resulta más sencillo relacionarme con gente extraña que con mi familia"¹⁴.

Como evitar rimar la frase "por algún desconocido motivo" que anota en su diario, con la frase del narrador en off en el film: "cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide".

14 *Ibidem*, p. 387.

El presente continuo o el goce de la demora



F70-F73

La imagen está en color. Una mujer de pañoleta azul aparece en la penumbra. Con el paneo hacia la derecha la voz en off del narrador comienza: "Siempre veo un mismo sueño...". El yo del enunciador hace presencia desde el principio de esta secuencia, lo que va a contar es un sueño que una y otra vez retorna. Y porque es una experiencia autobiográfica las imágenes convocadas son tan subjetivas y obsesivas como fragmentadas. Es el relato de la memoria de un sueño, por esa razón no hay más que imágenes que condensan el tiempo, imágenes concretas y absolutas, que si bien no entran en un espacio relacional o causal, ni el acontecimiento es su organizador textual, las asociaciones unen todo. Utilizando las palabras del propio cineasta, el que lo hace es "el estado interior del material fílmico", que no es otra cosa que el tiempo fijado en un plano, el tiempo subjetivo¹⁵.

De suerte que si la imagen expresa la totalidad y el infinito, debemos suponer que una imagen contiene a todas las imágenes por asociación poética, emocional y simbólica. Quizá por esto Balázs observa que "el instante dramáticamente decisivo, el film lo puede representar en una sola imagen"¹⁶. Tarkovski llama imagen a lo que el poeta y teórico del simbolismo Viatcheslav Ivanovich Ivanov (1866-1949) llamó símbolo: significado inagotable, lenguaje secreto, hierático y mágico; expresa alusiones y sugerencias de algo inefable que no se puede expresar con palabras. Es esto lo que le atrae y que logra también ver en el Haiku, la imagen que parte de una observación

15 A propósito del montaje de *El Espejo*, dice Tarkovski que solo hubo película cuando las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar un sistema preciso, orgánico. Más adelante, anota: "Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado" (TARKOVSKI, op. cit., p.142).

16 PEZELLA, Mario: *Estética del cine*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2004, p. 199.

precisa (como la fijación fotográfica), no significa nada fuera de sí y a la vez significa mucho.

“La imagen es algo que no se puede recoger y mucho menos estructurar. Se basa en el mismo mundo material que a la vez expresa. Y si éste es un mundo misterioso, también la imagen de él será misteriosa. La imagen es una ecuación determinada que expresa la relación recíproca entre la verdad y nuestra conciencia, limitada al espacio euclídeo. Independientemente de que no podamos percibir el universo en su totalidad, la imagen es capaz de expresar esa totalidad”¹⁷.

17 TARKOVSKI: *op. cit.*, pp. 128-129.

La enunciación fílmica no escribe ningún flashback, no hay código cinematográfico que defina el material a color y el sepia, quizá porque en el flashback “el pasado está bajo control, dócil, amaestrado, aislado”¹⁸. Por el contrario, el pasado retorna en un presente continuo, en un decir del ahora donde el recuerdo vuelve a visitar al sujeto y donde los tiempos se funden en el presente de la escritura fílmica que intenta acabar con la cronometría del relato, que insiste en repetir y fragmentar, que se demora y además, goza demorándose. El cine vive esta paradoja desde su mismo origen histórico. Si con la fotografía asistimos a algo que ya ha ocurrido, “un haber estado-ahí” como escribió R. Barthes, con el cine, en cambio, el espectador percibe el tiempo como actual, un “estar en vivo” (C. Metz). De suerte que “en el cine todo está siempre en presente”¹⁹. Como en la poesía, el poema solo existe en la medida en que un sujeto asuma la experiencia de esa lectura, entonces la poesía vuelve a actualizarse en el poema, trama y fondo unidos en la emoción performática del sujeto que lee; por ello el lector asiste no tanto a lo que cuenta, sino a lo que le sucede, pues la experiencia de la palabra atada insondablemente a la imagen, es imposible fuera del acto situado de la lectura.

18 CARRERA, Pilar: *Andrei Tarkovski, La imagen total*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, p. 61.

19 Albert LAFFAY en Gaudreault y Jost François: *El relato cine - matográfico*, Paidós, Barcelona, 1995, p. 109.

Un enunciador que protagoniza el relato detrás de la cámara, va a contar un sueño insistente que ocurre en los territorios de su infancia, más nada sabe por qué lo hace, ni conoce ese “algo” que le impide entrar en la casa, por eso repite y pulsa sin encontrar salida. De suerte que no hay Destinador –a no ser por el sueño– que destine una Tarea cuya ley simbólica constituya al sujeto en héroe; es decir, no hay articulación discursiva que module el deseo de este sujeto para que apunte a ese “algo” que lo aguarda. No hay Destinador y por lo que parece tampoco hay Tarea, entre otras razones porque la tarea es una acción y aquí sólo hay deseo, aun cuando hay suspenso, demora en la resolución; el tono poético cuyas imágenes se asocian estableciendo lazos soterrados y contenidos remarca el relato en esta dimensión²⁰. El ritmo lento, el ralenti del montaje, el tempo interior a

las imágenes, indican que quien produce la enunciación fílmica goza del tiempo que allí transcurre. El film intenta demorar la circulación del tiempo, asir el objeto-tiempo y detener su flujo que oscila entre la fugacidad del instante y la permanencia de la eternidad; o mejor, el espejo como la eternidad de un instante.

20 Jesús GONZÁLEZ REQUENA en su estudio sobre el cine de Buñuel, se pregunta si, justamente el suspenso, no es la estructura nuclear de esa matriz de orden que es el relato (*Amor loco en el jardín*, Madrid: Akal, 2009, p.88).

De esta manera, el director ruso se desplaza de la narración tradicional que lentamente iba minando en sus filmes anteriores –*La infancia de Iván* (1961), *Andrei Rublev* (1966) y *Solaris* (1972)–, a la “lógica poética” en *El Espejo* (1974); de la acción dramática cuya ilación temporal se estructura a partir de la causa y el efecto a la representación cinematográfica estática e interiorizada, un tiempo subjetivo cuya enunciación se experimenta como la lectura de un gran poema, o incluso de varios textos poéticos, cuyos tiempos (presente, pasado y futuro) se engarzan como un collar por el deseo, como escribió Freud a propósito del creador literario y el fantaseo (1907). Quizá por esto

“el tiempo es más activo precisamente cuando parece en cierto modo abolido. Es un tiempo curiosamente liberado de la duración, que se afirma, por ejemplo, en la presencia simultánea de dos acontecimientos separados. La flecha del tiempo lineal, que distingue un pasado, un presente y un futuro, resulta bruscamente impugnada por esa presencia que pone en juego la asociación de las huellas mnémicas”²¹.

21 LE POULICHE, Sylvie. *La obra del tiempo en psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu 1996, p. 23.

El destinatador. El sueño. La tarea

Del sujeto de la enunciación a la mirada sin sujeto, del relato como unidad al espejeo o pura representación. Lo que hay es un sujeto perseguido por un sueño, uno que se objetiva como Deseo de algo que carece y no pudo tener, pero que desea inagotablemente y por ello retarda la resolución de ese conflicto onírico apoyado en el espejeo de su escritura que hace ostensible la forma, la opulencia de la imagen. Quizá por esto, porque le es difícil acabar, al final del film el narrador intenta alcanzar la regresión hasta antes de nacer, pero no lo logra, pues seguimos viendo el punto de vista de la madre joven que imagina a sus hijos cuidados por ella ya anciana, aun cuando los hijos sigan siendo niños: eterna infancia con una madre inmortal. Solo entonces, cuando el tiempo ha cruzado por las dos mujeres y los niños, y estructurando un espacio intergeneracional donde al presente del sueño funde el pasado y el futuro, el narrador se disuelve en la cámara que lentamente se esconde entre los árboles, para disolverse ella misma como metáfora de la mirada espejeante en la natu-

raleza y continuar, sin principio ni fin, en un sueño universal y cósmico que se repetirá una y otra vez.

Ahora bien, si la Tarea es la de narrar los recuerdos de infancia para mostrar una vida ejemplar, en cuya individualidad se encuentra involucrada la historia de la humanidad, entonces ¿quién es el Destinador?, ¿acaso el sueño?, o es que ¿el sujeto puede destinarse a sí mismo una Tarea? Siguiendo los planteamientos que del cuento popular hace Vladimir Propp, el sujeto-héroe es portador de los deseos y los temores del grupo y, al encarnar los valores sociales de referencia, puede destinarse a sí mismo la Tarea encarnando los deseos de la colectividad²². Pues el

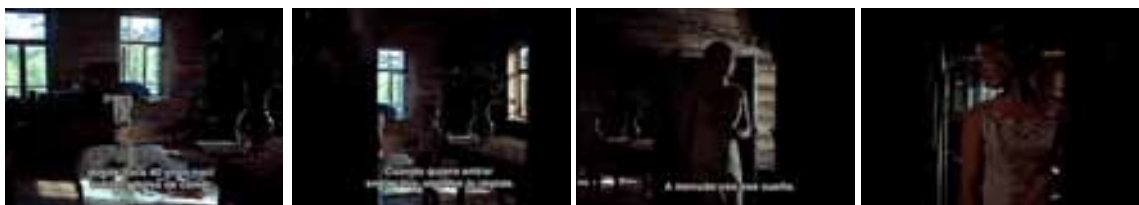
filme que ha nacido conforme a sus propias leyes en nuestro siglo tiene que llegar a ser nuestra conciencia, “la conciencia de los hombres de nuestra época”, escribió Tarkovski. Seguramente es cierto, más cuando en *El espejo* vemos los recuerdos de infancia unidos a los eventos belicosos y catastróficos que sacudieron al mundo en el siglo XX; no obstante, está el sueño, pero éste fuera de la angustia que le causa al narrador, nada dona, es un acto visual que se repite y no un acto narrativo que suture. Como el planeta *Solaris* (1972) o la Zona en *Stalker* (1979), el sueño en *El espejo* (1974), roza lo traumático y desimbolizado: habita en lo Real.

La imposibilidad de entrar en la casa

La secuencia que ha iniciado con un paneo termina encuadrando a una niña con bata azul subida en una silleta bajando una lámpara. La voz en off del narrador continúa: “Como si el sueño quisiera obligarme a volver a aquellos lugares amados hasta el dolor donde estaba la casa de mi abuelo, donde hace 40 años nací sobre la mesa de comer”. La niña con la lámpara en la mano sale por la izquierda, la cámara en un ligero picado describe a la derecha un jarrón de cristal con flores que preside en la mesa, a su lado un niño de blusa blanca y pantalóneta, con un libro en las manos se levanta del piso, se acerca a la mesa y lo esconde debajo de otro libro que yace al pie del jarrón con flores como si estuviese prohibido. La cámara en travelling hacia atrás encuadra al niño apoyado en la mesa, al jarrón, al marco de la puerta y continua en retirada; en este preciso momento la madre sale por la puerta y la voz en off remarca la escena: “cuando quiero entrar en la casa, algo me lo impide”.

²² El héroe se va de casa (B3). En este caso, la iniciativa de la partida surge a menudo del héroe mismo, y no de un personaje mandatario (PROPP, Vladimir: *Morfología del cuento*, Editorial Fundamentos, 7 edición, Madrid, 1987, p. 48). En el esquema actancial que presenta Greimas, se puede advertir que el actante destinador en ocasiones es el más difícil de identificar. El sujeto-héroe es empujado por una fuerza o energía que lo hace avanzar. No obstante, para González Requena, este debilitamiento del eje de la donación se equipara al de la carencia, por consiguiente, deseo “carente de sujeción simbólica. Y, por eso mismo, sometido a la fascinación del objeto de deseo seductor que, ya sólo él, polarizará su trayecto y que amenazará siempre con desvanecerse como un puro espejismo –por eso, en el límite, tanto más se multiplican sus destellos fascinantes, tanto más desaparece como cuerpo sexuado real”. (*Clásico, manierista, posclásico. Ibídem*, p. 569).

Subrayemos sobre el jarrón que aparece situado tantas veces y en tantos lugares, su dimensión ubicua señala un campo reiterativo en el interior de la casa: con leche, con agua, con flores. No hay gratuidad en apuntar que nació en la mesa de comer, pero ahora, en esa mesa hay un jarrón con flores y en seguida la madre aparece en la puerta cubriendo con su cuerpo la mesa, el jarrón y al niño. La cámara se queda con el cuerpo de la madre que regresa a ver al niño y le habla. Imposible evitar la rima entre el niño, el jarrón y la zona ventral de la mujer. Cuando el narrador cuenta que en el sueño se dispone a entrar en la casa, aparece en el eje de cámara la madre que sale por la puerta obligando –literalmente– a que la cámara retroceda, e impidiendo que quien narra (y también el espectador) entren al cuarto, donde –recordémoslo una vez más– está la mesa de comer y el jarrón con flores, justo allí donde dice el narrador que nació.



F74-F77

El film, según lo escribe el propio cineasta, está dedicado a la madre:

“a sus alegrías, a sus dolores, a sus esperanzas, a los sacrificios y humillaciones que ha padecido por sus hijos y que han pasado inadvertidos a los ojos de todo el mundo. A su fe y a su heroicidad. Mi filme está dedicado a su destino y a su inmortalidad”²³.

Qué duda cabe, el universo materno y femenino constituye el eje en torno del cual el cineasta se conecta con el mundo y el relato fílmico gira como mirada espejeante.

²³ LLANO, Rafael: op. cit., p. 398.



Fat-que tu-faiblisses

Elena de Frutos

Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal

MANUEL CANGA
Universidad de Valladolid

Boccaccio, Botticelli, and the passage of the infernal hunt

Abstract

This essay analyses a brief story included in Giovanni Boccaccio's *Decamerón*, which was reinterpreted by Sandro Botticelli at the end of the fifteenth century by using a descriptive procedure which sought to account the relationship between painting and literature. It is a text derived from ancient legends, which revolves around a phantasmatic scene in which desire and death are intertwined leading eventually to a wedding celebration.

Key words: Boccaccio. Botticelli. *Decamerón*. Hell. Erotism.

Resumen

Este trabajo analiza un breve relato incluido en el *Decamerón* de Giovanni Boccaccio que sería reinterpretado por Sandro Botticelli a finales del siglo XV mediante un procedimiento descriptivo que procura dar cuenta de las relaciones entre pintura y literatura. Se trata de un texto derivado de antiguas leyendas que gravita alrededor de una escena fantasmática donde se conjugan el deseo y la muerte y desemboca en la celebración de un matrimonio.

Palabras clave: Boccaccio. Botticelli. *Decamerón*. Infierno. Erotismo.

ISSN. 1137-4802. pp. 61-72

Giovanni Boccaccio (1313-1375) fue uno de aquellos escritores italianos que se ocuparon de estudiar a fondo los textos de la Antigüedad para ampliar sus conocimientos y recuperar el pasado, tratando muchas veces de conjugar las enseñanzas de los autores paganos con los principios de la religión cristiana. De hecho, uno de los primeros grupos o escuelas humanistas de la baja Edad Media fue creado en su propia casa alrededor de la figura de Petrarca (1304-1374), poco después de fundarse la Universidad de Florencia¹. Al respecto, es preciso recordar que la palabra «humanista» –tan usada y malgastada– deriva de los *studia humanitatis* romanos, que correspondían a las artes liberales y lleva implícita una contraposición entre letras humanas y divinas². Los primeros humanistas eran estudiosos de retórica, dialéctica y gramática, y pensaban que era obligación del hombre culto dedicarse al estudio del lenguaje para escribir con elegancia y corrección,

1 BOCCACCIO, G. (1998): *Decamerón*, Madrid, Cátedra, 35 (ed. María Hernández Esteban). Hemos consultado también la edición de Vittore Branca para Einaudi (Torino, 1992). PETRARCA, F. (2006): *Cancionero I-II*, Madrid, Cátedra. GILSON, E. (2007): *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 689 ss.

2 FRAILE, G. (2000): *Historia de la filosofía*, III, Madrid, BAC, 22. KRISTELLER, P. O. (1993): *El pen -*

samiento renacentista y sus fuentes, Madrid, FCE. La cultura antigua estaba presente bajo la forma de ruinas y vestigios que artistas y escritores incorporaban a sus trabajos. Lo que cambia a partir del Trecento es la actitud, el punto de vista y la valoración de la cultura pagana. PANOFKY, E. (1999): *Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental*, Madrid, Alianza. GARIN, E. (2001): *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus.

3 RICO, F. (2002): *El sueño del humanismo*, Barcelona, Destino. La reivindicación a ultranza de Roma estuvo en parte motivada por los vaivenes de la política eclesiástica y el desplazamiento de la corte papal a Aviñón a comienzos del siglo XIV.

4 DANTE ALIGHIERI (1994): *La divina comedia, Obras Completas*, Madrid, BAC, 522. Étienne Gilson estudió la misteriosa significación de Beatriz en *Dante y la filosofía*, EUNSA, Pamplona, 2004. José Gaos afirmó que la catedral de Chartres, la *Suma Teológica* y la *Divina comedia* eran los cuerpos de las expresiones más esenciales de la idea medieval del mundo. GAOS, J. (1973): *Historia de nuestra idea del mundo*, México, FCE, 10.

5 *Cancionero*, op. cit., 69. HAY-MAN, R. (1979): *Marqués de Sade*, México, Lasser Press, 38.

6 *Decamerón*, op. cit., 17.

7 El título alude al *Hexamerón* de San Basilio de Capadocia y sería imitado por Margarita de Navarra a comienzos del XVI (*Heptamerón*, Madrid, Cátedra, 1991).

8 Tres cosas, decía Santo Tomás, requiere la belleza: justa proporción o armonía, claridad e integridad o perfección, puesto que las cosas incompletas son feas. TOMÁS DE AQUINO (2006): *Suma de Teología*, I, Parte I, Cuest. 39, Art. 8, Madrid, BAC, 389.

siguiendo el ejemplo de maestros como Horacio, Cicerón o Virgilio. La forma, la sonoridad de las palabras, la manera de hablar y escribir, era para ellos tan importante como buscar los tesoros escondidos de la antigua Roma: aquella ciudad soñada que se había convertido en emblema de un combate literario contra los bárbaros del norte, contra la escolástica de Oxford y París³.

Tanto Boccaccio como Dante y Petrarca –pioneros del Renacimiento– colocaron a la mujer sobre un pedestal y cantaron las amaruras del amor imposible, apaciguado tan solo por el tiempo, la resignación y la filosofía. Dante (1265-1321) se ocupó de celebrar los encantos de una mujer risueña que inspiraba amores puros y distantes, y que fue a sentarse para siempre en la tercera grada de la corte de la Virgen⁴. Petrarca es el poeta laureado, *cum laude*, que amaba a una mujer de trenzas doradas y mirada refulgente a quien dedicó numerosos sonetos influido por los trovadores occitanos y el *dolce stil novo*. Se llamaba Laura, es posible que muriese el 6 de abril de 1348 a causa de la peste y algunos han creído que era antecesora del marqués de Sade⁵. Y Boccaccio –primer comentarista oficial, y en lengua vernácula, de la *Divina comedia*– situó al amor en el centro de su mundo literario⁶, mezclando la ficción con los datos biográficos y redactando varios textos para amadas como Filomena o Fiammetta.

El *Decamerón* –novela redactada entre 1349 y 1351 bajo la influencia de los relatos populares y subtitulada *Príncipe Galeoto*– nos ofrece una recopilación de cien cuentos de temática variada narrados por diez jóvenes personajes durante los diez días o jornadas a los que alude el título (δεκα ημερων)⁷. Tanto éste como la estructura interna de la obra dejan bien claro que Boccaccio estaba condicionado por la simbología de los números y por una idea de la belleza que el Doctor Angélico⁸ había expuesto y defendido ya a la manera antigua: una idea basada en los principios de medida y proporción. Aunque Boccaccio introdujo algunas reflexiones que rebasan los límites de esa fórmula clásica para acentuar, como hiciera San Agustín, el valor y la función de los contrastes que realzan el conjunto, la tensión productiva entre polos opuestos. Por ejemplo, la que tenemos en la décima historieta de la penúltima Jornada, en la que hacía afirmar a uno de sus personajes que un cuervo negro aporta más belleza entre muchas palomas blancas que un blanco cisne. Reflexión de hondo calado que sugiere más de una lectura y nos da una pista para entender mejor el sentido de una obra polémica.

Desde este ángulo, cabe señalar que el enigmático subtítulo remite a aquel personaje artúrico –intermediario y confidente de Lanzarote y la reina Ginebra– cuyo libro invitó a Paolo y Francesca a cometer adulterio, por lo cual fueron llevados al segundo círculo del Infierno por Dante, compartiendo espacio con Elena, Cleopatra, Tristán y todos aquellos que se entregaron a las pasiones carnales. Pues no olvidemos que el Infierno era el lugar reservado en el contexto de la mitología cristiana para quienes morían en pecado mortal, estaba localizado en el centro de la tierra y tenía la forma de un embudo invertido segmentado en nueve círculos, donde los condenados sufrían los peores tormentos que imaginarse pueda⁹.

Boccaccio podría haber elegido ese subtítulo para rendir homenaje al encubridor de uno de los adulterios más famosos de la literatura, aunque también es cierto que en distintos momentos se ocupó de criticar con acrimonia a quienes practicaban en privado lo que condenaban en público, y especialmente a aquellos frailes discretos que molían a represa y atufaban a caprino, según leemos en las conclusiones¹⁰. Varios son los episodios que los muestran implicados en situaciones embarazosas, como aquel de la Cuarta Jornada en el que fray Alberto de Imola se disfrazaba de ángel para seducir a una joven de pocas luces llamada Lisetta de ca' Quirino, a quien hizo volar sin alas en más de una ocasión; o aquel otro episodio de la penúltima en el que Gianni de Barolo se atrevía a pegarle la *cola* a la esposa de un humilde comerciante tras haberle hecho creer que estaba realizando un encantamiento para transformarla en yegua.

Apurando mucho, podríamos recordar que el *Decamerón* se caracteriza por la solidez de su estructura geométrica, la intervención de diez narradores diferentes –tres hombres y siete mujeres–, la concesión de un papel protagónico a la figura femenina y por la adopción de un punto de vista burlesco con respecto a los usos y costumbres de la época. Sin olvidar el lenguaje indirecto, la incorporación de múltiples referencias literarias, el interés por las situaciones cotidianas, el acusado erotismo de algunas escenas y el uso de la primera persona¹¹. El *Decamerón* es un texto dedicado al placer de la lectura que empieza, sin embargo, describiendo el lado siniestro de la Naturaleza, esa Naturaleza abierta a la expansión de todo tipo de gérmenes y bacterias: la vida en estado puro. Y es que la novela arranca con la descripción de una epidemia de peste bubónica que había empezado a extenderse por Italia en 1347, a raíz de la llegada

9 Jean Markale analizó el alcance de la experiencia amorosa en parejas como Lanzarote y Ginebra o Tristán e Isolda, acusando el carácter infernal de la sexualidad ya apuntado en el mito de Orfeo y Eurídice. MARKALE, J. (2006): *El amor cortés o la pareja infernal*, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta. Boccaccio subrayó la identidad entre el sexo femenino y el Infierno en el décimo cuento de la Tercera Jornada, que narra la historia de la bella Alibech y un ermitaño llamado Rústico que vivía en el desierto de la Tebaida, el cual le enseñó a meter al diablo en el Infierno.

10 Por estos y otros motivos, el *Decamerón* sería censurado por ilustres humanistas como Juan Luis Vives y pasaría a engrosar las listas de libros prohibidos a partir del Concilio de Trento. BATAILLON, M. (2007): *Erasmus y España*, México, FCE, 615. KAMEN, H. (2004): *La inquisición española*, Barcelona, Crítica, 115.

11 Para Frederick Antal, la novela refleja el modo de pensar de la alta burguesía mundana, mientras que para Mijail Bajtin supondría el coronamiento italiano del realismo grotesco carnavalesco bajo formas más reducidas y pobres. ANTAL, F. (1989): *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, Alianza, 101. BAJTIN, M. (1990): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza, 245.

12 LE GOFF, J. (1973): *La baja edad media*, Madrid, Siglo XXI, 282. DUBY, G. (2007): *Europa en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 156, 196.

13 *Debemos recordar aquí que en la Edad Media siempre se consideró que los sucesos desgraciados de la época eran un castigo de Dios.* CAROZZI, C. (2000): *Visiones apocalípticas en la Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, 69.

14 *Decamerón*, op. cit., 61. La reflexión sobre la muerte adquirió en el contexto del cristianismo un acento particular, sobre todo en momentos trágicos y épocas de pandemia. Dioniso Cartujano escribía en la *Guía de la vida para uso de los nobles* lo siguiente: *Y cuando se eche en la cama considere que, así como se echa en la cama, muy pronto echarán otros su cuerpo en la tumba.* HUIZINGA, J. (2001): *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 183.

15 Una de esas inscripciones que los romanos solían grabar en los relojes solares de las plazas públicas decía: *Vulnerant omnes, ultima necat* (Todas hieren, la última mata). SENECA, L. A. (2000): *Epístolas morales a Lucilio*, I, Madrid, Gredos, 202.

16 Al hilo de una reflexión sobre el amor, sostenía Octavio Paz que los cuentos de Boccaccio son un gran elogio del placer carnal y no es casualidad que hayan sido precedidos por la descripción de la plaga que asoló Florencia. PAZ, O. (1993): *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral, 161.

a Sicilia de una embarcación infectada. El horror se presenta a cara descubierta, en el origen, bajo la forma de una epidemia que hizo temblar a media Europa y condicionó la mentalidad de una época aficionada a las Danzas de la Muerte. Los especialistas¹² han llegado a afirmar que en la segunda mitad del Trecento –*siglo de calamidades*– se sitúa uno de los mayores «cortes» en la historia de nuestra civilización, señalando incluso que la obra de arte más importante de ese período no es la catedral ni el palacio, sino la *tumba*.

La Iglesia consideró la peste como una suerte de maldición bíblica, como un castigo divino por el comportamiento pecaminoso de los hombres, tratando así de justificar lo que no tiene sentido¹³. En uno de los sermones del predicador florentino Jacopo Passavanti que fueron recopilados en el libro *Specchio della vera penitenza* podían leerse frases como las que siguen: *Ve, joven altanero y sin freno, cuando vayas a divertirte con tus amigos y compañeros dejándote llevar por tus deseos sin templanza, ve y fíjate en los sepulcros llenos de porquería y maloliente suciedad*¹⁴. Palabras y consejos que responden a la necesidad de reducir la vanagloria, acusar el sentimiento de culpa y garantizar la salvación del alma, aunque fuera necesario para ello subrayar la fragilidad del cuerpo humano, que va acercándose poco a poco al nivel del puro humus. El hombre es un ser inestable y efímero, con fecha de caducidad, que está obligado a contar las horas y los minutos, para lo cual ha sido capaz de inventar artilugios tan curiosos como el reloj, que se ocupa de medir lo que no tiene medida¹⁵.



De entrada, la novela de Boccaccio nos ofrece una contraposición entre el espacio urbano de una Florencia apesada, asolada por la muerte y la enfermedad, donde reina el caos y los hombres han empezado a conducirse como bestias, y el espacio de una residencia campestre con jardines, bodegas de vino y pozos de agua fresquísima, a donde los protagonistas van a refugiarse en compañía de sus criados con la intención de disfrutar *senza trapassare in alcuno atto il segno della ragione*, sin traspasar los límites de la razón¹⁶. Y es ahí, en ese rincón privilegiado, en ese lugar ameno, donde tratarán de reconstruir el orden

perdido en la ciudad mediante la narración de una serie de historietas más o menos picantes, como si hubiera una relación directa entre la necesidad de recobrar el orden, la acción de narrar y el deseo¹⁷.

Una de las escenas más impactantes se halla en el centro del libro. Concretamente, en el octavo cuento de la Quinta Jornada, que está dedicada a los relatos de amor con final feliz y termina con una relación a tres bandas menos que honesta. Se trata de un cuento inspi-



pirado en varias referencias literarias¹⁸ que sería ilustrado a finales del siglo XV por Sandro Botticelli (1445-1510), en cuyas obras se condensan los rasgos típicos del gótico tardío con las formas apolíneas del arte pagano, y que en cierto sentido podría haber inspirado algunos relatos fantásticos de Gustavo Adolfo Bécquer, como *El monte de las ánimas*, *La ajorca de oro* o *La cruz del diablo*. El texto narra la historia –resumimos– de un joven heredero

de Rávena llamado Nastasio de los Honestos (Nastagio degli Onesti) que había empezado a malgastar su fortuna tras la muerte de su padre y de su tío, hasta que, un buen día, atormentado por el desprecio de una hermosa muchacha de la familia Traversari, abandonó la ciudad para refugiarse en los bosques de Classis, al lado del mar, donde podría hallar consuelo para sus males y evitar la tentación del suicidio. De pronto, mientras se hallaba concentrado en sus pensamientos, melancólico, nuestro protagonista tuvo ocasión de contemplar una escena inquietante, en la que un caballero perseguía entre los árboles a una joven desnuda, la cual fue alcanzada, atravesada por el estoque y desgarrada salvajemente para que los perros devorasen su corazón *duro y frío*¹⁹. Escena que, según explica el propio caballero –llamado Guido de los Anastagi–, se repetía todos los viernes en pago al daño que la joven, orgullosa y cruel, le había provocado negándose a amarle y llevándole así al suicidio, por lo cual fueron ambos condenados a las penas del Infierno.

Estamos, en definitiva, ante la irrupción de una escena de ultratumba que retorna y se repite, que empieza, termina y vuelve a empezar; una

17 Se trata de un trayecto de *salvación y regeneración* a través del *acto humano de la palabra* (Decamerón, op. cit., 71).

18 Branca ha explicado que el tema de la cacería infernal y la fantasía de ultratumba era conocido en la Edad Media, aunque Boccaccio podría haberlo tomado de Dante y del *Speculum Historiale* de Vincenzo di Beauvais (op. cit., vol. II, 670).

19 La descripción de las figuras femeninas responde a los tópicos del amor cortés, gracias al cual, escribía René Nelli, la mujer no sería ya tratada como una simple «montura» que se desprecia tras haber sido utilizada, sino como una amiga, como una igual, e incluso, ya, como una «maîtresse». NELLI, R. (2000): *Trovadores y troveros*, Mallorca, José J. de Olañeta, 17. ROUGEMONT, D. (1996): *El amor y Occidente*, Barcelona, Kairós.

escena que pone de manifiesto la coexistencia de dos mundos paralelos que se entrecruzan: el de los vivos y el de los muertos. Y es que, nada más terminar los perros de comer, la joven resucita como por arte de magia y todo empieza de nuevo. Y así durante tantos años como ella fue cruel con el caballero, según ordenaba –literal– *la justicia y el poder de Dios*, cuya presencia sostenía la estructura jerárquica de la sociedad medieval. El relato hace especial hincapié en la emergencia recurrente de algo que estaba sepultado por las capas del tiempo, como los sueños y las imágenes obsesivas que retornan por efecto de la represión²⁰.

20 No existe, en realidad, analogía mejor para la represión que el sepultamiento, pues hace inaccesible algo antiguo, pero al mismo tiempo lo conserva, lo mismo que a Pompeya las cenizas que la sepultaron y de entre las cuales resurgió en las excavaciones. FREUD, S. (1974): «El delirio y los sueños en la Gradiva, de W. Jensen», *Obras Completas*, IV, Madrid, Biblioteca Nueva, 1304.

21 CAPELLÁN, A. (2006): *Libro del amor cortés*, Madrid, Alianza, 26.

22 *Cancionero II*, op. cit., 913.

23 ORTEGA Y GASSET, J. (1957): «Epílogo al libro “De Francesca a Beatrice”», *Obras Completas*, III, Madrid, Revista de Occidente, 322.

24 Sabido es que Bataille se explayó en el tema de las relaciones entre el sexo y la muerte, afirmando que la muerte está comprometida en la búsqueda del goce y que muchos prefieren morirse o matar a verse privados del ser amado. Por su parte, el psicoanalista Jacques Lacan señaló con humor que el goce es el tonel de las Danaides: una vez que se entra, no se sabe a dónde va, añadiendo a renglón seguido que a veces se empieza por las cosquillas y se acaba en la parrilla. BATAILLE, G. (1992): *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 34. LACAN, J. (1992): *El Seminario 17, El reverso del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós, 76.

De manera que en el centro de esta historia –una historia de amores juveniles que transcurre en primavera y sitúa la muerte del padre en el origen– encontramos una imagen de pesadilla, una imagen fantasmática en la que una agresión salvaje –disfrazada bajo la forma del castigo– ha reemplazado al encuentro sexual, el cual está implícito en el viejo tema de la cacería amorosa aquí representada. Viejo tema que desvela el carácter primario y atávico del apareamiento, presente ya en los mitos antiguos, ceremonias populares y tratados de buenas costumbres como el que Andrés el Capellán escribiera a finales del siglo XII para la hija de Leonor de Aquitania, María de Champaña, y en el que se alude explícitamente a las *cacerías del amor*²¹. Y no olvidemos que, en uno de sus poemas, Petrarca había imaginado a Laura –la de *porte manso, decoroso y lento*– como una hermosa fiera acosada y mordida hasta la muerte por dos perros; una fiera tan hermosa que habría inflamado al mismo Júpiter²². Imagen insólita que forma parte de una bella alegoría sobre la muerte, pero que podría estar mostrando los fragmentos de un fantasma inconfesable.

El tema de la cacería nos ilustra acerca de la diferencia de posiciones y relaciones que estructuran los procesos del cortejo amoroso, que se complican todavía más en el caso de los seres humanos por la intervención del lenguaje y la educación. Tal es así que los varones suelen necesitar mucho tiempo para aprender las reglas no escritas del cortejo y portarse como es debido; para comprender, por ejemplo, que el *botín de la feminidad no se posee si no se gana*²³. Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante un relato de ficción que gravita alrededor de una escena de gran violencia ligada a la temática del pecado y la culpa, y en la que el goce –entendido como satisfacción de la pulsión– se confunde con la muerte y la acción de matar²⁴.

Gracias a este encuentro fortuito –que destaca por el desdoblamiento, el paralelismo y el juego de relaciones especulares–, se producirá un cambio en la actitud de Nastagio que dará nuevo sentido al desarrollo del relato. Y es que, tras reconocerse en la figura de Guido, nuestro protagonista decide organizar un banquete en medio del pinar para que sus amigos y allegados, incluyendo a su amada *enemiga*, puedan presenciar la escena, lo cual tendrá un efecto y unas consecuencias sorprendentes, puesto que la joven adivinará en seguida que todo aquello estaba organizado para ella y cambiará de actitud en un abrir y cerrar de ojos, trocando su odio en amor y cediendo a los deseos de su pretendiente. El miedo y el terror –la *paura* y el *spavento*– se habrían convertido en la causa del bienestar y la felicidad del matrimonio que vino a continuación, porque, a partir de ese momento, y tras cerrarse el compromiso de boda, *todas las ravenesas* –leemos con asombro– *se volvieron temerosas, por lo que siempre, en lo sucesivo, fueron mucho más dóciles a los deseos de los hombres de lo que lo habían sido antes.*

Botticelli realizó cuatro tablas inspiradas en este cuento para un mercader florentino llamado Antonio Pucci, el cual las utilizó para decorar el lugar donde iba a celebrarse la boda de su hijo con Lucrecia Bini en 1483. Estaríamos así ante un ejemplo de pintura narrativa que posee una estructura secuencial y sería incomprensible sin el texto literario, que hace las veces de guión cinematográfico. El encargo se realizó en la etapa más brillante de Botticelli, puesto que en esos años iba a realizar sus mejores cuadros y se ocuparía de pintar las paredes de la Capilla Sixtina e ilustrar algunos pasajes de la *Divina comedia*, mientras veía cómo aumentaba el clima apocalíptico en su ciudad debido a la predicación de Savonarola, que terminaría probando su propia medicina en 1498.

Las cuatro tablas –tres de las cuales se pueden contemplar en el Museo del Prado– tienen formato rectangular (aprox. 82 x 140 cm.), han sido pintadas con témpera y se caracterizan por tener una estructura geométrica diseñada a base de ejes verticales y horizontales que contribuyen a estabilizar el espacio de la representación. El pintor ha seguido las convenciones formales del Quattrocento para organizar el campo visual y tratado de ajustar la composición al relato de Boccaccio, cambiando, no obstante, algunos detalles para reforzar el contraste y la potencia visual de la imagen: ha cambiado el color del caballo y vestido a Guido con una armadura dorada y una capa roja que no se mencionan en el texto. En términos generales, se aprecian los rasgos característicos de Botticelli, aunque es probable que algunas partes menos logradas fueran realizadas por miembros de su

taller. Destaca el carácter anacrónico de la condensación espacio-temporal, la representación esquemática de la naturaleza, la ausencia de densidad atmosférica y el gusto por los detalles y las miniaturas.

La primera tabla muestra varias situaciones en un mismo espacio con numerosos árboles, entre los que se divisan, al fondo, las tranquilas aguas del Adriático, con algunas embarcaciones y varias montañas que se recortan sobre el cielo azul. Es un paisaje idílico, limpio y transparente, realizado mediante una acertada combinación de formas y tonalidades cromáticas –ocres, verdes, azules– que contrastan con la aspereza del asunto principal²⁵. Es de notar que todos los paisajes de la serie son diferentes, lo cual afecta a la unidad escenográfica requerida para la acción en las tres primeras tablas, puesto que la cuarta se desarrolla en un lugar distinto. Ha podido más el deseo de pintar formas variadas que la necesidad de mantener la unidad formal y la coherencia narrativa. En esta primera tabla, el artista ha representado tres momentos del relato original en los que figura siempre Nastasio: conversando con sus allegados al lado del campamento, cavilando entre los árboles y empuñando una rama para defender a la bella del verdugo, que avanza a lomos de su caballo con el estoque en alto y su capa al viento, resuelto a cumplir las órdenes del Señor.

25 Al retratar la relación entre el caballero y la dama, Botticelli fue más allá de Ucello, Reixac, Carlo Crivelli, Marzal de Sax, Cosme Tura, Giovanni Sodoma y todos aquellos que se ocuparon de ilustrar el mito de San Jorge durante la Edad Media y el Renacimiento. Véase: GONZÁLEZ REQUENA, J. (2004): «El héroe y la mujer. A propósito de San Jorge y el dragón, de Paolo Ucello», *Trama y Fondo*, nº 16, 9-12.

En la segunda vemos a Guido desgarrando el cuerpo de la joven para sacarle el corazón y las entrañas que ya están devorando sus perros en el lateral derecho, mientras Nastasio aparece a la izquierda, como espanta-



do ante el horror de lo que está viendo, en un movimiento congelado de fuga. Botticelli ha ilustrado con todo lujo de detalles el pasaje central de una escena macabra que gira alrededor de un objeto parcial²⁶ con forma de «corazón»: un pedazo del cuerpo que también asume un papel destacado en algunos otros cuentos de Boccaccio, como el primero de la Cuarta Jornada, donde se narra el caso de aquel príncipe de Salerno que mandó asesinar al amante de su hija para enviarle después el corazón en una copa dorada que ella terminaría usando para envenenarse; o el noveno de esa misma Jornada, en el que un noble llamado Guillermo de Rosellón dio de comer a su esposa el corazón del trovador que la cortejaba tras haberlo decapitado²⁷.

En la parte central del cuadro, aunque más alejado, volvemos a ver a Guido persiguiendo a la muchacha, en lo que sería el segundo movimiento de la escena: resurrección y vuelta a empezar. El pintor no ha respetado las debidas proporciones y por eso vemos a la mujer de mayor tamaño que el caballo; tampoco ha respetado, según advertimos, la continuidad escenográfica, puesto que tanto la disposición de los árboles como el paisaje han cambiado. Ahora vemos un fondo más abierto, con mayor porción de mar, mientras que las montañas –de menor tamaño– han sido desplazadas a los laterales. Incluso vemos como una especie de ciudadela con varias torres que podrían pertenecer a Rávena. Botticelli ha introducido además unos cervatillos bebiendo en la parte izquierda y otro más comiendo de unos arbustos al

26 Jacques Lacan analizó la función de dicho objeto (también llamado pequeño *a*) en la estructura del deseo y en la relación del sujeto con el otro. LACAN, J. (1992): *El Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barcelona, Paidós; (2006): *El Seminario 10, La angustia*, Buenos Aires, Paidós. NASÍO, J. D. (1987): *Los ojos de Laura*. Buenos Aires, Amorrortu. LECLAIRE, S. (1972): *El objeto del psicoanálisis*, Madrid, Siglo XXI.

27 Este episodio figura entre las *Vidas* recopiladas por Martín de Riquer, aunque los nombres y algunos detalles difieren. La mujer se llamaba Saurimonda, el amante era el trovador catalán Guillem de Cabestany y el marido burlado Ramón de Castell Roselló, encarcelado después por Alfonso de Aragón. RIQUER, M. (2004): *Vidas y amores de los trovadores y sus damas*, Barcelona, Acantilado, 215.



lado del caballo, que ha sido retratado en escorzo. Desde el punto de vista compositivo, notamos que el artista ha utilizado las grandes líneas rectas que dibujan los troncos de los pinos para dividir el espacio en tres zonas, reservando la franja central para la escena más violenta del relato, que parece haber afectado también al cuerpo mismo de la naturaleza. Así podríamos interpretar esa brecha en zigzag que abre y desgarrar, por el centro mismo del cuadro, la espesura vegetal de los árboles pintados, y que podría ser vista como la expresión gráfica, metafórica, de un relámpago divino.

La tercera pintura está centrada en el momento del banquete y destaca por la disposición teatral del escenario, la nueva condensación de tiempos y espacios y la reducción del número de árboles, algunos de los cuales muestran los escudos nobiliarios de las familias, sus signos de poder. El pintor ha colocado dos mesas con manteles blancos en forma de L para dejar espacio a la representación de la pareja infernal, cuya aparición ha provocado el terror de los invitados, los cuales han sido distribuidos en mesas separadas en función del sexo, según manda el protocolo. Destaca, asimismo, la presencia de varios árboles cortados que sugieren tanto la actividad humana como el tema de la castración, y una suerte de empalizada que separa el espacio reservado para el banquete –celebración organizada, sometida a reglas sociales– del espacio abierto y selvático de la naturaleza, y decorada con piñas doradas que simbolizan la fertilidad²⁸. En el lateral derecho vemos de nuevo a Nastasio conversando con una mensajera que está anunciándole en secreto el cambio

28 VV. AA. (2010): *Ghirlandaio y el Renacimiento en Florencia*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 138.



de actitud de su amada y su disposición para entregarse y hacer, dice Boccaccio, *tutto ciò che fosse piacer di lui*.

Aunque es difícil comprender los mecanismos del comportamiento humano en materia amorosa, todo invita a suponer que ese cambio radical ha estado motivado por la contemplación directa de una escena turbadora que podría provocar, al mismo tiempo, reacciones de atracción y repulsión, pues, como sabemos, la naturaleza del deseo es ambigua y muchas veces nos obliga a buscar aquello que nos destruye, para lo cual no es preciso armarse de látigos y cadenas. Bien lo sabía Petrarca, que vivía sometido a la fuerza destructiva de unos ojos fascinantes; y así lo dejó escrito un maestro como Ovidio, el cual llegó a confesar el deseo de ser aniquilado en pleno acto de servicio y evocar la felicidad de quienes terminan destrozados en los combates de Venus²⁹. Y también Apuleyo, que se atrevió a comparar el acto sexual con una guerra sin cuartel que obliga a matar o morir³⁰. Se trata de una serie de expresiones hiperbólicas que subrayan la opacidad intrínseca del goce: esa experiencia inefable donde se mezclan y confunden el placer y el dolor.

La última de las cuatro tablas –de inferior calidad pictórica– muestra ya el banquete de bodas, que ha sido dispuesto en el interior de un espacio arquitectónico diseñado mediante la perspectiva central y en el que destaca la presencia de un grupo de sirvientes en los laterales desfilando con parsimonia, como si fueran marionetas

29 OVIDIO NASÓN, P. (2009): *Amores, Arte de amar*, Madrid, Cátedra, 250. Arnaut Daniel, uno de los trovadores preferidos de Petrarca, advirtió en una de sus canciones que su dama le mataría y se condenaría al Infierno si no curaba su dolor con un beso, dejando así constancia de la potencia de aquellas señoras que tenían poderes curativos y exigían crueles pruebas de amor. ARNAUT, D. (2004): *Poesías*, Barcelona, El Acantilado, 145.

30 APULEYO (1995): *El asno de oro*, Madrid, Gredos, 71. Según Hernández Esteban, Boccaccio estaba transcribiendo el texto de Apuleyo mientras redactaba el *Decamerón*, tomando casi al pie de la letra algunas de sus ideas (op. cit., 671).



o figuras de guiñol. Es un edificio de corte clásico, una sólida construcción de piedra con numerosos pilares, capiteles dorados y arcos de medio punto, a través de los cuales se pueden ver algunos fragmentos del paisaje que se extiende por los alrededores. Se diría que hemos ido pasando, progresivamente, del espacio indómito y ruidoso de los bosques –con sus ecos de batidas legendarias– al mundo civilizado de los seres humanos, simbolizado por el orden racional de la arquitectura: decorado perfecto para un enlace en toda regla, ajustado a las exigencias de la ley.

Damas y ¿caballeros?

La imagen de Carla Bruni y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política

BEGOÑA SILES OJEDA

Universidad CEU - Cardenal Herrera

Ladies and... Gentlemen? The image of Carla Bruni and Letizia Ortiz eclipses the political word

Abstract

The political, economic and social relevance of the first official visit to Spain of the President of the French Republic Nicolás Sarkozy and his wife Carla Bruni, and the celebration of the French-Spanish bilateral summit was eclipsed from public debate by the delirious-spectacular way in which the national press covered the event.

Key words: Delirious Images. Press. Modernity. Postmodernity.

Resumen

La relevancia política, económica y social de la primera visita oficial a España del presidente de la República francesa Nicolás Sarkozy y de su esposa Carla Bruni, y de la celebración de la cumbre Bilateral Hispano-Francesa quedó eclipsada a nivel de debate público por el modo delirante – espectacular en que la prensa de tirada nacional informó sobre el suceso.

Palabras clave: Imágenes delirantes. Prensa. Modernidad. Posmodernidad.

ISSN. 1137-4802. pp. 73-81

Introducción

En este artículo¹ voy a reflexionar sobre la información visual de la primera visita oficial a España del presidente de la República francesa, Nicolás Sarkozy, y su esposa Carla Bruni, y de la XXI Cumbre Bilateral Hispano-Francesa, en la prensa de tirada nacional; en concreto, traeré a colación imágenes de los periódicos *ABC*, *El Mundo*, *El País*, *La Razón*, *Público* y *La Vanguardia*.

El tratamiento visual de la noticia generó polémica en la opinión pública, principalmente tras la publicación en la portada de los periódicos *El País* y *Público* –28 de Abril de 2009– de la foto de Carla Bruni y la Princesa Letizia subiendo las escaleras hacia el interior del Palacio del Pardo. Una fotografía acompañada con el siguiente pie de foto: *El País*: “**La princesa con la primera dama.** Carla Bruni,

¹ Las ideas expuestas en este artículo se presentaron en el VI Congreso Internacional de Análisis Textual: El Relato, celebrado en la Universidad de Segovia los días 15,16 y 17 de abril de 2010. Además, agradecer al profesor Luis Martín Arias la lectura del artículo y la interesante reflexión que me ofreció sobre las ideas expuestas.



F1,F2



que acaparó ayer la atención en la visita de Sarkozy, conoció a doña Letizia en las escaleras del palacio de la Zarzuela. Un encuentro esperado. Bruni había manifestado su interés en encontrarse con la princesa". (F1) *Público*: "Juego de damas. Visita de Sarkozy. Carla Bruni y Letizia Ortiz, protagonistas de la primera jornada de la cumbre hispano-francesa". (F2)

Sin duda son dos buenas fotografías: movimiento, verticalidad, color. Claramente dos fotos

con mucho glamour y elegancia. Pero ambas aparecían en la portada de dos periódicos supuestamente serios, para ilustrar un acontecimiento político e histórico que nos fue presentado en su momento como de máxima relevancia. Así pues, la decisión de la publicación de estas fotografías en la portada de los dos periódicos molestó a muchos lectores, porque consideraron que banalizaba el suceso y que denigraba la imagen de las mujeres².

² Resumen de opiniones publicadas en el artículo de la defensora del lector, Milagros Pérez Oliva, del periódico *El País*, "Carla Bruni, la princesa Letizia y la fiebre rosa", (*El País*, 3/5/2009).

³ *Ibid.* "La subdirectora Berna G. Harbour pide que se valore el conjunto: "Lamento sinceramente que hayamos defraudado a algunos lectores con nuestra portada del martes (...)".

⁴ El diario *Público* no tiene libro de Estilo, pero sí fue el primer periódico en dotar de un código autorregulatorio para informar de la violencia de género. Un código que hace pensar que el periódico tiene una cierta concienciación con el tratamiento informativo respecto a los planteamientos ideológicos de igualdad. *El País* en su libro de Estilo articula: "1. Principios: 1.2. *El País* se esfuerza por presentar diariamente una información veraz, lo más completa posible, interesante, actual y de alta calidad, de manera que ayude al lector a entender la realidad y formarse su propio criterio".

La controversia generada llevó a que representantes de ambos periódicos intervinieran en las tertulias matinales de la cadena *Ser* y *Radio Nacional* –además *El País* publicó una opinión de la Defensora del Lector³– para justificar y disculpar ante los lectores la decisión de informar de la visita de Estado del presidente francés con esta fotografía.

Desconcierto: ¿por qué estos dos periódicos identificados por los lectores con una ideología progresista y defensores de la igualdad de la mujer sucumbieron a publicar esta imagen opuesta en principio a los planteamientos ideológicos que defienden y los principios de su Libro de Estilo –en el caso *El País*–?⁴

La relevancia política, económica, social de la visita quedó prácticamente eclipsada a nivel de debate público por la fotografía de las dos damas. Una fotografía más propia de la prensa del corazón o la prensa amarilla/sensacionalista. En fin, una fotografía con

damas, pero sin caballeros. Una fotografía donde los hombres representantes del discurso político quedan suplantados por la imagen de las mujeres. ¿Por qué se quedan fuera de campo los verdaderos protagonistas activos del suceso de la visita, el presidente Sarkozy, el presidente Zapatero y el Rey Juan Carlos?

¿Podríamos pensar que la decisión de publicar esta fotografía en la portada tanto de *El País* como de *Público* fue un lapsus freudiano? En el sentido de que la ideología de ambos periódicos sucumbió al deseo de la imagen, y en concreto de la imagen femenina. Y, por tanto, dejando en evidencia ciertos ideogramas del relato posmoderno: la presencia de lo escópico –en este caso imaginario– sobre la palabra política del relato de la modernidad. Podríamos por ello pensar que, a medida que el placer escópico avanza, por un lado, algo de lo masculino –y los conceptos que han estado ligados a él: palabra, ley, razón, lógica, política...– desciende y, por otro lado, algo de lo femenino asciende, como literalmente muestra la imagen. Tal y como afirma la subdirectora Berna G. Harbour (*El País* 3/5/2009) en el artículo de la Defensora del Lector del periódico *El País*: “Les puedo asegurar que no hemos visto culos al mirar. Hemos visto una foto bonita y elegante de dos mujeres que representan otra generación de primeras damas, una nueva época. Una periodista y una cantante están hoy en ese lugar. Ni es admirable ni reprochable, simplemente es así y nuestro deber es sólo mostrar esa realidad”.

1. El suceso: La Visita y la XXI Cumbre Hispano-Francesa

1.1. Relevancia política

Los días 27 y 28 de Abril de 2009 el presidente de la República francesa, Nicolás Sarkozy, acompañado de su esposa Carla Bruni, realizó su primer viaje oficial a España. En el marco de la visita de Estado, el primer día fue recibido por el Rey Don Juan Carlos y el presidente de España José Luis Rodríguez Zapatero en el Palacio del Pardo y el segundo presidió la cumbre Bilateral Hispano-Francesa.

La visita fue descrita por el embajador francés, Bruno Delaye, de la siguiente manera: “Estamos en un momento histórico y sin precedentes de entendimiento entre los dos países y los dos presidentes, pero también a nivel de la sociedad civil (...) aprovechar el buen estado de la relación para hacer avanzar temas importantes para los dos países” (*Minuto Digital*, 5/ 2/2009).

Opinión que corrobora el ministro francés de Exteriores, Bernard Kouchne: *“Estamos de acuerdo en todo. Hay una relación estrechísima (...) De hecho, la apertura hacia Siria en Medio Oriente ha sido iniciativa de España que Francia ha seguido. Otras veces ocurre al revés. Pero hay una extraordinaria sintonía. Por eso empujamos desde París para que España estuviera en el G20”* (El Mundo, 27/4/2009).

5 Toda la información sobre los temas y los acuerdos a tratar está extraída de las noticias publicadas en los periódicos españoles de tirada nacional, *El País*, *El Mundo*, *La Vanguardia*, *ABC*, *La Razón*, *Público*, los días 27, 28 y 29 de Abril de 2009. Por una parte, entre otros temas se trataron los siguientes: el reforzamiento de la red de cooperación policial y judicial para la lucha antiterrorista, el trabajo de potenciar las infraestructuras de interconexión tanto a nivel energético (eléctricas y gasísticas) como de transportes (ferroviarias y autopistas) y, por otra, de los acuerdos firmados en la XXI Cumbre Bilateral Hispano-Francesa destacar: la declaración sobre Seguridad Interior, sobre la Presidencia española en la Unión Europea en 2010; también se aprobaron documentos sobre Ciencia e Innovación, sobre Infraestructura de Transportes, sobre Protección Civil, sobre Seguridad y Defensa, sobre Autopistas del Mar, sobre Artefactos sobre Explosivos Improvisados...

6 *“No a todo suceso de importancia política se le confiere el estatuto de noticia”*, comenta Jesús González Requena (1989,10). Ahora bien, citaré tres aspectos, a modo de resumen, que marcan la relevancia informativa que tuvo el suceso para la prensa: 1.- Los periódicos *El Mundo*, *La Razón*, *ABC* y *Público* informaron un día antes que el suceso se produjese (27/4/2009). Remarcando de ese modo la importancia de éste a nivel informativo para sus medios. 2.- Todos incluyeron la noticia en las secciones de interés político o nacional según la distribución de las secciones en cada periódico: **España** (*El País*, *ABC*, *El Mundo*), **Política** (*Público* y *La Vanguardia*), **Primera Plana** (*La Razón*) Y todos crearon

Las palabras del embajador y del ministro de Exteriores reflejan que la visita no era sólo protocolaria y de cortesía, sino que a través de la visita y la cumbre Hispano-Francesa se buscaba afianzar la relación bilateral a través de los temas a tratar y los acuerdos a firmar de índole político, social, educativo, cultural y económico⁵ que afectaban no sólo a España y Francia, sino a toda Europa.

2. La información: Parte descriptiva

2.1. Las imágenes delirantes

Un suceso como fue la visita oficial del presidente de Francia a España y de la celebración de la cumbre Hispano-Francesa, siempre ha tenido, más allá de la prensa, una trascendencia histórica, política, social y diplomática; pero, en este caso, esa importancia también quedó reflejada al conferirle un estatuto de acontecimiento informativo en todos los periódicos de tirada nacional, tanto a nivel de información escrita como iconográfica⁶. Ahora bien, la información visual adquirió relevancia sobre la escrita⁷.

Por ello, veamos diferentes páginas de periódicos, a modo metonímico, para mostrar cómo se formó el discurso informativo visual de estos dos sucesos:

PORTADAS DEL DÍA 28
El País (F3) y *Público* (F4).





INTERIOR DEL DÍA 28: El titular de la sección Política de *Público* (F5) y España de *El País* (F6).

un cintillo para los dos días de información a modo de nexo entre las páginas donde iba a ser tratada la noticia: *ABC*: La visita de Estado del presidente francés. *La Razón*: La visita de Sarkozy a España. *La Vanguardia*: Política: Las relaciones hispano-francesas. *El Mundo*: Encuentro Bilateral. *El País*: España: Visita del presidente francés. 3.- Todos los periódicos además de elaborar la información a modo de noticia, entrevista, crónica o reportaje, escribieron opiniones y editoriales, estos últimos géneros periodísticos enfatizan más la importancia informativa del suceso para el medio: *El País*, *ABC*, *La Vanguardia*, *El Mundo*, *La Razón* (28/4/2009).



PORTADAS DÍA 29: *ABC* (F7) y *La Razón* (F8)

7 En los periódicos de tirada nacional del día 28 se ofrecieron 37 informaciones escritas y se mostraron entre fotografías y caricaturas 57 imágenes. Imágenes que podemos dividir según el personaje o personajes representados de la siguiente manera: **Fotografías de representantes de Estado y políticos: 15; Fotografías de representantes de Estado, políticos y esposas: 22; Fotografías de Carla Bruni sola: 6 y Fotografías de Carla Bruni con otras damas -la Reina Doña Sofía, la princesa Letizia Ortiz-: 8.**



INTERIOR DÍA 29: Política: *Público* (F9), España: *El Mundo* (F10 a y b)

En los periódicos de tirada nacional del día 29 se dieron 26 informaciones escritas y se expusieron entre fotografías y caricaturas 32 imágenes. Imágenes que podemos dividir según el personaje o personajes representados en los siguientes apartados: **Fotografías de representantes de Estado y políticos: 9; Fotografías de representantes de Estado, políticos y esposas: 4; Fotografías Carla Bruni sola: 9 y Fotografías de Carla Bruni con otras damas -la Reina Doña Sofía, la princesa Letizia Ortiz, la mujer del presidente español, Sonsoles Espinosa -: 12.**

Estos datos cuantitativos reflejan la importancia informativa visual que se le dio a la presencia de Carla Bruni y de las otras damas.

Tras ver estas imágenes periodísticas podemos observar que hay en ellas un punto de vista que excede a la lógica informativa para enfati-

8 "En el discurso informativo la imagen puede desempeñar otros papeles, poseen otras funciones cuya lógica ya no es propiamente semántica, informativa, sino espectacular. La imagen EFE (fotográfico-filmico-electrónica) más allá de informar puede fascinar y horrorizar" (González Requena: 1989, 72)

9 Juan José Millás en *El País Semanal* 31/5/2009, comentó de la foto (F3) con respecto a los aspectos de la teoría semiótica y de la gestalt: "Me gustó esta foto por lo que tenía de homenaje a la verticalidad, también por su reivindicación de la espalda y porque parece una paleta de colores atractivos. Agradecí al fotógrafo que me hiciera comprender por fin la importancia de los complementos de moda (qué sorpresa tan estimulante y tan diabólica y tan francesa, por poner un ejemplo, la suela de los zapatos de la mujer de la derecha)".

10 Ver fotografías: F3 y F4

11 Ver fotografías: F5, F6 y F7

12 Decir que la esposa del presidente Rodríguez Zapatero fue la primera vez que ejerció de anfitriona en La Moncloa.

13 Al igual que la caricatura, la información escrita marcó a Carla Bruni como el personaje principal de la noticia, como dejan en evidencia estos titulares: "Esta cumbre, que será como todas las cumbres, sólo tiene un interés. Ella. Y ella lo sabe. Y nos enamorará a todos" (*La Razón*, 28/4/2009); "Objetivo Carla" (*La Vanguardia*, 28/4/2009); "La importancia de llamarse Carla" (*El Mundo*, 29/4/2009); "Bruni tiñó de rosa la visita" (*ABC*, 29/4/2009).

14 He marcado la palabra *eclipsada* entre comillas, porque procede de los titulares de las noticias que a continuación citaré: "Cuando la crónica rosa eclipsa una visita de Estado" (*Público* 28/4/2009) / "El glamour eclipsa la Política" (*El País Semanal*, 2009) Imágenes del año 27/12/2009) Probablemente, sería ingenuo hablar de falta de objetivi-

zar la vertiente espectacular de fascinación, seducción, glamour⁸. "Imágenes delirantes", tal y como las denomina el catedrático Jesús González Requena, (1990, 127) ya que en ellas "predomina la fascinación visual, la ordenación de las constelaciones visuales en la configuración de una gestalt deseable".

Principalmente en la fotografía origen de la polémica en la opinión pública⁹ podemos reconocer un cierto equilibrio y belleza a nivel de los elementos semióticos –composición, iluminación, movimiento, color– y a nivel de los conceptos de la gestalt –puesta en escena, vestuario, pose, fotogenia, maquillaje.

Si nos detenemos en el encuadre de todas las fotografías vemos cómo éste se compone para desplazar, hasta dejar fuera de campo, a los protagonistas masculinos –los políticos supuestamente activos del acontecimiento político y diplomático¹⁰– o para crear una composición que da protagonismo y centra a los personajes femeninos –supuestamente secundarios del acontecimiento¹¹– en especial Carla Bruni, pero como consecuencia a los demás personajes femeninos como princesa Letizia y la esposa del presidente español, Sonsoles Espinosa¹².

Y si prácticamente toda la información visual se escoró hacia el lado espectacular delirante, fue porque todos los periódicos, en mayor o en menor medida, convirtieron a Carla Bruni –personaje mediático–, en noticia¹³ (como muestra la caricatura del periódico *La Razón* 28/4/2009) (F11).



F11

3. La imagen: Parte analítica

Pero ¿qué está ocurriendo para que la palabra política-informativa sea "eclipsada" por la imagen delirante?¹⁴

"Quizás sea posible percibir (...) el sino de nuestra posmodernidad" (González Requena:1990, 129) Entonces nos debemos preguntar, al igual que lo hace el filósofo Lyotard ¿Qué es lo posmoderno? Y contes-

tar a esta pregunta abre para los teóricos todo un corpus de ideas y pensamientos demasiado ecléctico y heteróclito. Aún así, todos coinciden en que uno de los rasgos más característicos de la posmodernidad, y seguramente en el que están de acuerdo todos los filósofos y sociólogos que han pensado sobre ella, es la crisis de los “metarrelatos”¹⁵ que, surgidos en la Ilustración, configuraron la modernidad. Y los “metarrelatos” que marcaron la modernidad, muy grosso modo, se sintetizarían en el proyecto de que la Historia se dirige hacia un buen lugar, desde el presente hacia un futuro de utopía. Esta idea ilustrada de la Historia adquiriría su coherencia en el “metarrelato” de la progresiva emancipación de los seres humanos a través de la razón, de la libertad, de la justicia, de la verdad, del desarrollo tecnológico industrial y científico, del trabajo de vías políticas de socialización y/o capitalistas, de las artes, la cultura y la educación. La posmodernidad, por tanto, cuestiona hasta deslegitimar las ideas integrantes de la modernidad. Ideas todas ellas, en principio, sustentadas en el discurso político, discurso representativo de la modernidad (Ibáñez: 1994, 165-172).

Y esto supone, como señala Jesús González Requena, “una crisis radical de todo sistema de valores y de todo relato”. Una crisis que supone, siguiendo las palabras del autor, la quiebra de la función antropológica del relato; esto es, “la desaparición de los valores axiológicos –símbolos– es la desaparición de la verdad –de la relación constitutiva del sujeto con la palabra”. De este modo, para González Requena (1988, 153-154) “hubo un tiempo que los hombres hablaban, discutían, razonaban, llegaban a acuerdos sobre el interés común. Ahora en la posmodernidad, al quebrarse los valores axiológicos de la Ilustración como marco simbólico del tejido social, no es que los hombres no hablen y resuelvan razonablemente sus cuestiones, sino que, ausente el relato, ya nadie cree que hablar sirva de algo”.

De este modo, al deslegitimar la posmodernidad las narraciones constituyentes de la modernidad, la sensación de vacío nihilista y de sospecha lo cubre todo. La posmodernidad ha dejado en evidencia que nadie cree en nada “que la verdad no existe porque sólo hay “juegos del lenguaje”, lo social queda convertido en un enorme tablero, en el que todo el mundo mueve sus piezas, en función del poder que es capaz de acumular, para jugar (y manipular) frente al otro” (Martín Arias: 2009, 25). Por tanto, como señala González Requena, (op.cit., 146-158) esta pérdida de los valores axiológicos que latían bajo las narraciones de la modernidad tiene dos consecuencias en el tratamiento informativo:

dad o de manipulación informativa, tras leer estos titulares o ver las imágenes, ya que sería confundir el suceso con el discurso informativo. Y el discurso informativo es una construcción verbal o visual que forma al suceso, en este caso la Visita del presidente francés y la XXI cumbre Bilateral Hispano-Francesa, en noticia a través de seleccionar, de encuadrar ciertos aspectos de éste, tal y como señala el catedrático Jesús González Requena. Ahora bien, no podemos dejar de pensar que esta información trasluce cierto cinismo al confundir la diferencia entre suceso y noticia y, por tanto, intentar equipararlos. O como apuntó el profesor Luis Martín Arias, todo el suceso estaba orientado por la tendencia de la política actual posmoderna a convertirse en una “política espectáculo”. Y desde la ideología posmoderna de la “política espectáculo” por tanto “los periodistas y los políticos actuaron con una lógica impecable: lo importante era Carla Bruni”.

15 Lyotard entiende el metarrelato o gran relato, como “las narraciones que tienen una función legitimante o legitimatoria” (...) “su finalidad es legitimar las instituciones y las prácticas sociales y políticas, las legislaciones, las éticas, las maneras de pensar” (1989: 2 y 29).



F12



F13

La primera, la seducción. Y, tal como ocurre en este discurso informativo, ésta llega a eclipsar la palabra política en los discursos informativos, y en este caso en concreto, al convertir a los personajes femeninos en protagonistas de la información visual, más allá de su protagonismo político. Desde aquí podemos entender cómo la visita de Estado del presidente de Francia se orientó hacia su vertiente más espectacular-delirante, tal y como insiste el periódico *El País*, en el suplemento especial de “Imágenes del año” (F12). **“El ‘glamour’ eclipsa a la política.** “Ni las relaciones bilaterales, ni la cooperación antiterrorista, ni la estrategia frente a la rampante crisis económica en ambos países. El protagonismo de la visita de Estado del presidente francés, Nicolas Sarkozy, a España el pasado mes de abril se lo llevó su esposa, la ex modelo Carla Bruni, y su presunto duelo de elegancia y belleza con la princesa de Asturias, Letizia Ortiz. Pese al nulo contenido de sus funciones públicas más allá de la mera representación, la primera dama francesa y la esposa del heredero español acapararon la atención de los medios. La forma se impuso al fondo.” (*El País Semanal*. 2009 Imágenes del año 27/12/2009).

Y la segunda sería la presencia de la total transparencia en los discursos en el sentido de “la anulación de toda privacidad, de toda intimidad, de todo misterio” (Ibid: 154)¹⁶. O dicho de otra manera, traer al espacio político-público los aspectos de la vida íntima. Así es como podemos entender la foto de estos dos presidentes llegando al encuentro de sus dos mujeres. Una foto que capta un acto íntimo, como es el

¹⁶ Ver fotografías: F7, F8, F9 y F10.

abrazo de estos esposos mostrándolo con total transparencia en la sección de política de los periódicos.

A modo de conclusión, el discurso informativo banalizó la palabra política y diplomática llevada a cabo por los hombres hasta dejarlos fuera de campo¹⁷ o rebajar su estatus político¹⁸ como también se mostró en la caricatura del ABC (27/04/2009) (F13).

17 Ver fotografías: F1

18 Ver fotografías: F7

Bibliografía

BARTHES, R. (2009): *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

ESPADA, A. (2002): *Diarios*, Espasa, Madrid.

GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989): *El discurso informativo*, Akal, Madrid.

- (1990): "Las nuevas imágenes: entre lo real y el delirio", *Archivos de la Filmoteca*, nº 6, año II, Valencia, 126-130.

- (1988): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Madrid.

IBÁÑEZ, Jesús (1994): *Por una sociología de la vida cotidiana*, S.XXI, Madrid.

LYOTARD, J.F.(1987): *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona.

- (2004): *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid.

MARTÍN ARIAS, L. (2009): *En los orígenes del cine*, Castilla Ediciones, Valladolid.

VV.AA. (1989): *I Jornadas sobre "Crisis de los ideales de la modernidad: La posmodernidad"*, Gestingraf, Bilbao.



Fat-que tu-faiblisses

Elena de Frutos

Estructuras narrativas y género I¹.

Una matriz para las funciones de Propp

JOSÉ LUIS LÓPEZ CALLE

Trama y Fondo

Narrative Structures and Gender.

Abstract

In this article I shall expose some duplications and repetitions found in the structure of the fairy tale studied by Propp. Under the light of the Theory of Story, by González Requena, where he links Propp with the Oedipus introduced by Freud, I will pose an explanation of the economy of the narrative structure aforementioned, which will answer as to why the repetitions take place.

Key words: Gender Studies. Narrative Structure. Theory of Story. Film Analysis. Disney. Propp.

Resumen

En este artículo expondré una serie de reiteraciones y duplicaciones que se encuentran en la estructura del cuento estudiada por Propp. A la luz de la Teoría del Relato, de González Requena, en la que enlaza el trabajo de Propp con el Edipo propuesto por Freud, propondré una explicación de la economía de la estructura narrativa proppiana, dando cuenta de las duplicaciones señaladas.

Palabras clave: Estudios de Género. Estructura narrativa. Teoría del Relato. Análisis filmico. Disney. Propp.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-94

Introducción

Durante décadas los más brillantes estructuralistas franceses y buena parte de la escuela rusa –de Bajtín a la Escuela de Tartu– se devanaron los sesos intentando concentrar, reducir a su esencia, lo que se dieron en llamar las “funciones proppianas”.

Revisándolas, expondré una serie de similitudes en la estructura del cuento propuesta por Propp. Para dar cuenta de las reiteraciones y duplicaciones que se encuentran en dicha estructura narrativa, aplicaré la propuesta por González Requena² y la figura del Destinador.

¹ Este artículo desarrolla la Comunicación “El rol femenino en los cuentos de hadas” que presenté en el VI Congreso Internacional de Análisis Textual, “El Relato”, UVA, Segovia, abril de 2010. Este artículo –Parte I– es el cuerpo teórico de la investigación posterior sobre las diferencias entre los relatos con héroe masculino y aquellos con heroína –que dejo para la Parte II–. Basándome en algunos ejemplos de cuentos infantiles clásicos

sicos, desarrollaré una propuesta teórica sobre qué es lo propio de la Tarea Masculina y de la Tarea Femenina, enlazando de esta forma la Teoría del Relato, los estudios sobre la Estructura Narrativa y los Estudios de Género.

² Publicado como la Segunda Parte del libro *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. J. GONZÁLEZ REQUENA, Castilla Ediciones, 2006. P. 526.

³ GONZÁLEZ REQUENA, op.cit., p. 526.

⁴ Animo al lector vehementemente a que consulte el cualquier enciclopedia el concepto "Vector" (en el campo de la Física) para que contraste la literalidad con la que es aplicable empíricamente en este sentido tan *a priori* "metafísico".

⁵ Sobre la especificidad de la Tarea, publiqué un artículo anterior en el número 24 de esta misma revista. Concluía apuntando hacia el corazón mismo del fin de la Tarea:

"(...) a fin de cuentas, lo que consiguen los relatos, introduciendo la Ley Simbólica en su estructura, es fundar Sujetos (...) en el mundo real, en el plano físico, a este lado de las estructuras sintácticas; fundar Sujetos reales (...). Eso es lo que la Tarea encierra; obligar(nos) a que haya otro(s)".

Si nuestra propuesta es correcta, podemos concluir diciendo que eso es lo que explica la Cadena Simbólica, lo que crea la Cadena de Filiación, pues es eso lo que hace un Destinador Simbólico; sostener su identidad creando otras que a su vez sean capaces de crear otras... ad aeternum.⁶

Propp desde González Requena

El trabajo de Propp localizaba los hechos que se sucedían en una recopilación de multitud de cuentos rusos llevada a cabo por Afanasiév. Hechos que se sucedían en el mismo orden, estuvieran los que estuvieran –pues no siempre estaban todos.

Hacer aquí un resumen a los acercamientos al trabajo de Propp llevaría más espacio del aconsejado. No obstante indicaré que la mayoría de los estudiosos de la estructura narrativa que tuvieron en cuenta el trabajo del ruso se centraron en el rol jugado por los personajes en la acción, y en cómo se desarrollaba la misma. Bastantes prestaron atención al juego positivo/negativo entre el héroe y su oponente, como si la acción –y con ella la narración– dependiera de ellos.

Enlazando el trabajo de Propp con el Edipo propuesto por Freud en la Teoría del Relato³, González Requena reparó en una figura que planea sobre el Relato como una única función, eso sí, disfrazada en varios personajes; el Destinador. Para él, el papel del Destinador en el Relato se desarrolla en cuatro roles; Prohibidor, Mandatario, Donante, y Sancionador.

Su función consiste en ejercer de vector⁴ director para que el Héroe discierna la Ley Simbólica, la asuma y finalmente la mantenga. En fin, el Héroe es un Destinador en potencia que, gracias a aquel, y siguiendo sus instrucciones –la Tarea–, consigue llegar a serlo.

Así, el Relato Simbólico (presente sobre todo en los relatos que llamamos "clásicos") es una "fábrica" de Destinadores, cuya Tarea⁵ consiste en sustentar y reproducir la Ley Simbólica.

Patrones y Matrices para Propp

Al intentar clasificar las teorías diversas sobre el Relato mientras hacía la investigación predoctoral (el DEA), leyendo decenas de veces las funciones de Propp me pareció ver una repetición:

- Las funciones 1-11-16-21-24 suponían un acercamiento o alejamiento; un desplazamiento.

- Las funciones 14-17-27-29 conllevaban una marca, un “algo” que se le daba al Héroe.

Al situar todas las funciones –los sucesos– de forma ordenada, localicé más repeticiones. Lo asombroso no fue encontrarlas⁶; lo fascinante fue que encajaban perfectamente en las 4 figuras propuestas en la Teoría del Relato de G. Requena.

⁶ De hecho uno está todo el día buscándolas, estén o no. Incluso hallándolas, a veces son casuales o no son tales. Pensemos por ejemplo en los “falsos amigos” que los lingüistas conocen bien.

En las líneas horizontales encontramos similitudes categóricas; por ejemplo, la Prohibición (f2), la Tarea (f9) y la Tarea Difícil (f25) consisten en algo a hacer o a no hacer. Su asunción es el siguiente paso; f3 y f10. Sigue un desplazamiento (f11, f15, f20 a f23), luego una prueba, etc.

ORDEN	SITUACIÓN INICIAL						
TAREA	ENCOMENDACIÓN	PROHIBICIÓN (f2)	TAREA (f9)			TAREA DIFÍCIL (f25)	
	ADMISIÓN	TRASGRESIÓN (f1)	HEROJE ACEPTA (f10)				
ACCIÓN	DESPLAZAMIENTO		HEROJE PARTE (f11)	HEROJE VA DONDE OBJETO (f15)	HEROJE RETORNA A CASA (f20 a f23)		
	PRUEBA / COMBATE	AGRESOR DAÑA (f4 a f6)	HEROJE PRUEBA (f12 a f13)	COMBATE (f16)	ENGANO DEL FALSO HEROJE (f24)	TAREA DIFÍCIL CUMPLIDA (f26)	
RECONOCIMIENTO	HEROJE		HEROJE OBJETO MÁGICO (f14)	HEROJE MARCA (f17)		RECONOCIMIENTO (f27)	HEROJE TRANSFIGURADO (f29)
	AGRESOR			AGRESOR VENCIDO (f18)		DESENMASCARAMIENTO (f28)	AGRESOR CASTIGADO (f30)
ORDEN				CARENCIA COLMADA (f19)			MATRIMONIO (f31)

Las cuatro figuras –Prohibidor, Mandatario, Donante, y Sancionador– se fusionan en dos; Prohibidor y Mandatario por un lado, y Donante/Sancionador por otro, con el desarrollo de la Acción en medio.

Primeramente vemos que Prohibir y Mandar –dar, la Tarea, encomendarla– son dos caras de la misma moneda, ambas en imperativo; Haz–No hagas. Por eso quedan en el mismo plano.

Además entendí que tanto la Donación (o recibimiento del objeto mágico y/o de la marca) posterior a la Acción como la Sanción eran ambas un Reconocimiento, pues la Donación (sea del orden físico o simbólico) funciona en el mismo sentido que el Reconocimiento; merecer portar un objeto o una marca implica ser “reconocido” ya –en ese momento– como digno de ello.

Podría argüirse que el mero hecho de haber sido destinado –es decir, de haber sido encomendado– para una Tarea por el Destinador, implica ser “reconocido” como merecedor de tal. Y es así, pero puesto que el “destinado” aún no ha asumido la comisión de la Tarea ni ha llevado a cabo ninguna acción relacionada con aquella, la mera encomendación de la Tarea no puede tener la densidad simbólica⁷ que adquiere la Donación de la marca o del objeto mágico en tanto que sanción de la consecución de una Acción llevada a cabo –y sufrida– por el Héroe.

⁷ El atravesamiento de la palabra con el mundo físico, es decir, la encarnación de la palabra.

⁸ Siguiendo un materialismo estricto, aplico los términos con la herramienta que dan las Matemáticas (y aprovecho para sugerir que la Lógica es una herramienta, que es metafísica, y nada física ni materialista, aunque la Física la utilice como herramienta); una matriz contiene una cantidad determinada de elementos que se pueden cruzar; un patrón es una repetición del uso de esos elementos –parcial o totalmente–.

⁹ En mi discurso, aplico Identidad y no Igualdad; esta exige de dos sujetos determinados (e iguales, lo que es imposible), mientras que para que haya identidad valdría cualquier sujeto. Otra vez resulta útil la herramienta Matemática; algunas Igualdades dependen del valor de la variable (por ejemplo, $3x=6$ sólo si $x=2$). Pero una Identidad es una Igualdad que se verifica para cualquier valor (por ejemplo, $xm + xn = x(m + n)$; cualesquiera que sean los valores que se le asignen a las variables x , m y n , se cumple la igualdad numérica.

¹⁰ Con lo que la Identidad es siempre “frente a” (lo diferente), que es lo propio de las teorías igualitarias excluyentes, mal llamadas identitarias, como los nacionalismos. Siempre se es igual a “ x ” frente a “ y ”, pero sin “ y ” no habría la pretendida igualdad.

Una vez localizado el patrón dentro de la matriz⁸, se veía con bastante claridad que:

Los pasos desde la función 20 a la 31 eran una repetición casi idéntica a la secuencia existente entre f2 y f19.

Hay una función positivo/negativo en el desdoblamiento Héroe/Agresor.

La existencia de ambas duplicidades pide una explicación. Primero me encargaré de ésta última.

Positivo/Negativo, más que un juego especular; construcción de Identidad⁹

Las teorías narrativas suelen ocuparse del funcionamiento positivo–negativo de las figuras del Héroe y su antagonista, pues según la semiótica greimasiana con origen en Saussure, la significación se ocupa de las diferencias, luego el efecto positivo–negativo no va más allá de ser un juego especular¹⁰. El problema del acercamiento a las funciones proppianas desde la semiótica –y de su uso desde el estructuralismo– es que se quedan en el plano metafísico, en el juego especular de opuestos, evadiendo un acercamiento materialista¹¹.

Análisis aplicado a *La princesa prometida* (*The princess bride*, Rob Reiner, 1988)

<p>Principales Funciones en el ámbito de la TAREA</p>	<p>F9 Enunciación de la Tarea</p>  <p>...y no tiene dinero para la boda...</p>		<p>F25 Enunciación de la Tarea Difícil</p>  <p>...rescatar a la princesa, y sacarla viva, después de que yo mate al conde Rugen.</p>
<p>Principales Funciones en el ámbito del RECONOCIMIENTO</p>	<p>F14 El Héroe recibe el Objeto Mágico</p>  <p>Gracias. Después me explica que el nombre era lo más importante...</p>	<p>F17 El Héroe recibe la Marca o es marcado</p> 	<p>F27 Se reconoce el cumplimiento de la Tarea</p>  <p>...que ahora que todo ha terminado...</p>

Este, en cambio, permite verificar que las funciones¹² sólo existen en tanto que actualizadas por sujetos *a este lado* del texto, pues son los sujetos los que crean las funciones identificándose con –creando el texto, la narración, el relato, y luego poniéndose en el lugar de– ellas.

La gracia del cuento es que no se trata de metafísica: nuestra propia psique se ha configurado con la repetición constante de esas identificaciones –hasta que, a fuerza de repetir, les damos sentido, y somos–. Por eso, como lectores no podemos evitar actualizar físicamente, a este lado de las estructuras sintácticas, ese juego positivo–negativo, identificándonos *en –con y frente a–* las funciones del Relato. Y es que en ese juego de identidades conseguimos (antes, y ahora) desear ser como X frente a Y.

La realidad es que para identificarse se necesita, además de un referente negativo, un referente positivo; hay que identificarse “como” (lo idéntico). Lo que presupone dos *otros* distintos, pues, por definición, para que algo o alguien –un objeto A– se pueda igualar a algo o alguien, este debe ser preexistente al objeto A.

11 Es oportuno citar la referencia fundadora del método de trabajo que seguimos, que es el artículo que encabezaba el n° 1 de esta revista, con el título “El Texto, tres registros y una dimensión”, de J. GÓNZALEZ REQUENA.

12 Sigamos con las Matemáticas: una Función es una relación entre un conjunto dado X (el dominio) y otro conjunto de elementos Y (el codominio) de forma que a cada elemento x del dominio le corresponde un único elemento del codominio f(x).

En otras palabras, una Función consta de un conjunto de elementos, cada uno de los cuales tiene una correspondencia directa con un elemento de otro conjunto de elementos. Una de las dos exigencias para la existencia de una Función es que haya ambos elementos. Si estamos analizando una narración y definimos funciones en él, aplicando la analogía matemática, necesitamos de un conjunto de elementos que no esté en el texto. Lo más fácil –y por otro lado, evidente– es verificar que el conjunto de elementos cuyo correlato necesita-

mos es material; somos nosotros. De ahí la perspectiva materialista.

Es el mismo proceso que siguen las palabras, tienen "definición" porque hay varias "otras" palabras que le ayudan a crear su campo de significado, su campo semántico. Pero, puesto que estas palabras ayudan (o las posibles antónimas) sufren el mismo proceso –se les abre su propio campo semántico– nunca terminan de acotar (salvo en lenguajes "lógicos"), de definir, por tanto. Las palabras se construyen más bien por "afines" que por "definiciones". Las palabras son metafísicas; aunque puedan cambiar de forma y de uso con el tiempo y el espacio, nada lo garantiza; pueden no morir o se pueden quedar en el limbo de un diccionario durante siglos y salir como nuevas tras tres siglos. Los sujetos, en cambio, en tanto que físicos, son, y no pueden eludir una evolución constante en el tiempo y el espacio. Se mueren ineludiblemente. Y tras tres siglos, no hay quien les pueda resucitar.

13 Si coincidieran, no tendríamos un Relato, sería otra cosa, una narración, tal vez, o una descripción.

14 La punta de la flecha; el vector propiamente dicho, en Física.

15 El sentido (de lectura) del texto ya está en el texto; leemos de arriba abajo y de izquierda a derecha. Me estoy refiriendo al sentido del texto, lo que hace que el texto haga (no tenga) sentido en y para el lector.

Es decir, además del Héroe, ha de haber otros dos sujetos; uno al que parecerse –el Destinador– y otro del que diferenciarse –el Agresor–. Cualquier personaje que invista valores distintos al del Destinador será considerado Agresor, pues sus valores serán percibidos como opuestos al de aquel. A su vez el Héroe se constituirá como su antagonista. Por eso localizamos la figura del Agresor como el negativo del Héroe. Por el mismo argumento, es posible que tanto el Destinador como el Agresor sean encarnados por varias figuras a lo largo de la narración.

Nótese además que el Héroe lo llega a ser –se configurará como tal– al hacer el trayecto (que requerirá un tiempo y un desplazamiento espacial). Pero tanto el Agresor como el Destinador ya están configurados como tal; por eso, en realidad, el Agresor no es inicialmente el Negativo del Héroe, sino del Destinador. Sólo cuando el Héroe llegue al nivel de este será efectivamente el negativo del Agresor. Esto da cuenta de la multitud de ocasiones en las que el Héroe se comporta como el Agresor –o comoquiera que este le induzca a comportarse– y explica la posibilidad de la secuencia f3–f8.

Resumiendo, el mecanismo del Relato Simbólico es el siguiente: el Héroe es Destinado –orientado– por el Destinador *a ser como el Destinador*, luego *a ser frente al Agresor*. Estos, por cierto, ya tienen bien orientada su pulsión, y por eso tienen deseos. Es notable que sus deseos no coincidan¹³, y que, circulando en sentidos distintos (que no enfrentados ni opuestos, aunque puedan oponerse o enfrentarse) crean la tensión necesaria para que haya Relato.

En otras palabras, la pulsión del Héroe es orientada hacia un sitio y un tiempo con la Tarea dada por el Destinador. Se crea así una tensión (de ahí el vector¹⁴) entre los deseos de las dos identidades –Destinador y Agresor– que es lo que G. Requena denomina Relato Simbólico. En este, la energía (la pulsión) del Héroe–en–ciernes sufre un proceso por el que es orientada, convirtiéndose al fin en deseo. Cuando el –ahora sí– Héroe desea, se crea (un horizonte de) sentido¹⁵ para él, siendo fundado como sujeto.

Y es que no hemos de olvidar que el cuento, el Relato, es una herramienta cultural; con ella se forjan deseos, que son –o no– llevados a cabo. Eso queda reflejado en la estructura narrativa, y las funciones relaciona-


das en los Relatos, lo han sido en la realidad también por los sujetos fundados por esos Relatos; es decir, Relatos y Sujetos sobreviven porque han sido repetidamente reeditados, verbigracia, aquellos relatos que sobreviven, sobreviven en sujetos que los relatan. Y las funciones que en ellos se narran, tienden a ser actualizadas en el mundo real. Y si estas funciones siguen una secuencia determinada, en el mundo real ¿también?

Sí. Ya hemos visto que la secuencia de las funciones proppianas (se) suceden de una manera determinada y que la secuencia f2 a f19 encuentra su correlato en el mundo real en la Trama Edípica¹⁶. Pero los pasos desde la función 20 a la 31 son una repetición casi idéntica a la secuencia existente entre f2 y f19.

¹⁶ Este es el gran hallazgo de González Requena; cómo el cuento infantil orienta la psique del niño metaforizando en un Relato lo que le sucede al niño, convirtiéndolo en deseo, reorientándolo a otro tiempo, otro espacio y otro objeto.

Una secuencia duplicada

¿Por qué, para qué la redundancia, para qué duplicar la secuencia en el propio Relato, si la estructura narrativa ya contiene la trama edípica?

Análisis aplicado a <i>El Cristal Oscuro</i> (<i>The Dark Crystal</i> , Jim Henson y Franz Oz, 1982)			
Principales Funciones en el ámbito de la TAREA	F9 		F25 
	F14 	F17 	F27

Podríamos aducir que tal repetición no es más particular que la propia repetición de relatos, todos idénticos entre sí en cuanto a su estructura

narrativa. Como si cuando termináramos la secuencia quisiéramos más, y, en vez de buscar otro relato, este nos diera más de lo mismo. Pero, por esta misma razón, ¿por qué no triplicar la secuencia, o cuadruplicarla?

Pero, si como hemos convenido, el cuento infantil es una máquina elaborada a lo largo de milenios, ¿qué objeto tendría en esa economía extraordinaria repetir lo que ya se ha dicho?

Deletreemos una vez más el texto, la estructura narrativa, y veremos que esta refleja una Identidad, no una Igualdad, y así, como función, tiene su correlato ...en la realidad.

Y es que el Héroe no es el mismo sujeto en f2 y en f20; en f20 ya ha sido reconocido digno de/con la Marca, y su Carencia ha sido colmada. Y sin embargo, se le impone una nueva Tarea, esta vez “difícil” (apelativo que no es más que eso, porque la Tarea inicial también lo era).

Además del epíteto, ¿qué diferencia la Tarea inicial de la “Difícil”? Leamos la estructura secuencial, y veamos qué sucede a uno y otro lado de la Función –en el Relato y en la realidad–.

La presión de la compresión; encontrando la salida

Comprimamos las redundancias en la misma celda eliminando las diferencias visualmente:

ORDEN	SITUACION INICIAL
TAREA	PROHIBICIÓN / TAREA / TAREA DIFICIL
ACCION	PRUEBA / COMBATE / TAREA DIFICIL CUMPLIDA
RECONOCIMIENTO	HEROE OBJETO MAGICO / RECONOCIMIENTO / HEROE MARCA / TRANSFIGURACIÓN
ORDEN	CARENCIA COLMADA / MATRIMONIO

Lo que se repite entre la secuencia f2–f19 y su “desarrollo” posterior en f20–f31, parece seguir un camino; Orden, Tarea, Acción, Reconocimiento, Orden. Si vamos de Orden a Orden, es que este se ha alterado en

algún momento. ¿Cuándo? ¿Con la Tarea? ¿No es la Tarea la que orienta hacia la restauración del orden?

¿Por qué incluir la Prohibición –la Secuencia Introdutoria (de f1 a f7)– si es evidente que en ella se altera el Orden de la situación inicial –también llamada Alfa–? Sería absurdo que el Relato nos enseñara a alterar el orden para inmediatamente enseñarnos a restaurarlo, a no ser que el orden *consista precisamente en eso*; en una cadena de *alteraciones necesarias e idénticas*. Lo vamos a ver inmediatamente.

Alteraciones necesarias

El Relato es un correlato de lo que sucede en el mundo real, y lo usamos como herramienta para trabajar la realidad. Luego f1 a f7 implica que el Orden inicial en nuestro mundo también debe haber sido alterado. Y si ya identificamos que la secuencia f2–f19 corresponde a la Trama de Edipo, esta necesita un ser que la atraviese; una cría de ser humano. Este elemento es el que altera el orden ¡y cómo!

Evidentemente, es en f3, la Transgresión, donde se altera el orden dentro de la secuencia f1 a f7. Pero si hay Transgresión, es porque hay una Prohibición previa. Y esta existe porque hay algo que prohibir; la Pulsión de la cría es lo que ha de ser prohibido –orientado– por el Destinador –el Padre. De lo que se sigue que es la existencia del niño la que demanda del Padre que le oriente.

Pero a su vez, si el Padre –Destinador en su función de Prohibidor–tiene un niño que orientar, no fue el niño el que le pidió estar ahí; ¿se trató de un mero proceso físico el que hizo padre al Padre?

Pensamos que esta interrogación tiene como respuesta la doble secuencia del Relato. De f1 a f19 el Relato enseña a colmar la Carencia –y es el Relato de la trama edípica. Con eso que ya se “tiene” se pueden generar hijos. Localicemos aquí que todo el mundo es consciente de que sin hijos, sin otros que nos sigan, el mundo se acaba. Por eso son necesarios otros, por eso el Relato nos enseña a crear otros; por eso, el orden consiste en “Alteraciones Necesarias”.

Pero generar hijos, sin hacerse cargo de ellos, es “fácil”. Lo difícil es quedarse, y conseguir que pasen el Edipo, y que lleguen a ser, a su vez, padres. Esta es la función de la segunda secuencia.

La economía de la “duplicación” en la Estructura Narrativa de Propp

En el mundo real ¿cuál es el correlato de la secuencia f20–f31? Pues, una vez f19, la “Carencia” es colmada, pero no sólo en el cuento, o teóricamente, sino en la práctica; aquello de lo que se carecía ha sido utilizado. El resultado lo conocemos todos, y habitualmente se conoce como hijo.

17 La economía del texto no debe sorprendernos; lo normal hasta no hace mucho era que los hijos se casaran y vivieran con sus padres en la misma vivienda, añadiendo alguna habitación, si era posible, o habilitando una existente, si no se podía ampliar. Lo de tener casa propia tras el matrimonio fue inhabitual para la mayoría hasta hace pocas décadas, y sigue siéndolo fuera de Occidente.

18 Que el héroe se quede está implícito en el Relato, pues si se desenmascara al falso héroe es porque el de verdad está por allí para que se le reconozca como el Héroe auténtico.

19 Aunque podamos advertir dos ámbitos –la Tarea y el Reconocimiento como propios del Destinador, y el de la Acción como el propio del Héroe–, en la Función previa al Matrimonio, ambas esferas se fusionan y el Héroe se transfigura, quedando fuera del orden del Reconocimiento, pues para la Transfiguración, el Destinador no es necesario. Pasar de una figura a otra es el cúlmén y el Destinador no comparece; la transfiguración la podemos encontrar en palabras con alta densidad simbólica, como Transustanciación, Asunción, Concepción (esta acontece después; el Destinador ya no está).

20 Lo que conlleva que lo tenga. Como decíamos antes, un cuarto para los crios separado del de los progenitores no era lo habitual. Con esto podríamos analizar lo que tiene de progresista –y a la vez de conservador en términos de garantía de conservación de la especie– la habitación de los hijos, y el que hijos criados así tienen, a largo plazo, más éxito que los criados en la habitación, digamos, única. En todo caso, lo que el texto señala con el castigo es la separación del hijo del lado de la madre.

La segunda secuencia se inicia cuando el héroe emprende el camino de vuelta a su casa¹⁷ (f20) y, aunque lo consigue (llega a casa de incógnito o no es reconocido (f23)), le quieren quitar su lugar, pues un falso héroe reivindica falsas pretensiones (f24). En esta secuencia se reconoce su correlato en la realidad; tras tener un hijo, la madre obvia al padre y sólo tiene ojos para el hijo.

Para salir de ahí, el Relato Simbólico propone f25; algo difícil. ¿Más difícil todavía que tener hijos? Sí; quedarse, a pesar de ser obviado, hacerse cargo del niño –la Tarea Difícil–; separarlo de la madre y hacerle una promesa –que es lo que el relato encierra, que para él también habrá *alteraciones necesarias idénticas* a esta; en lenguaje llano, que se pondrá en el lugar del padre algún día. Sólo así se desenmascará¹⁸ (f28) al pretendido Héroe –el hijo. Al culminar esa Tarea, el Héroe se torna Destinador (simbolizado en el Relato en la Transfiguración en f29¹⁹) castiga al falso héroe (se lleva al niño, f30²⁰) y luego, se casa (f31; ocupa el lugar que, como padre, le corresponde junto a la madre). Lo que dará opción a tener más hijos²¹. Pues sin f31, si no ocupa su lugar junto a la madre, tras el nacimiento del hijo, este no saldrá de ese círculo maternal, ni el Destinador tendrá nuevos hijos a quien destinar.

Visto desde la óptica del niño, en el Relato se le promete que A) pasará el Edipo –orientará su pulsión, convirtiéndola en deseo, colmando así su evidente carencia–, y B) en la secuencia f20–f31 se le convoca a ocupar en otro tiempo y otro sitio el lugar que ahora ocupa el Destinador; cuando lo haga, se habrá Transfigurado –en Destinador–, lo que garantizará el Orden (literalmente; el lugar del Padre no lo puede ocupar el hijo. El Orden es que aquel está primero, y el hijo, después).

El Relato, con la aparente duplicación de la secuencia, consigue algo más que la resolución del Edipo, luego la duplicación no es tal; aunque la estructura sea la misma y el método también –el Reconoci-

Análisis aplicado a <i>Star Wars</i> (George Lucas, 1977-1983)			
Principales Funciones en el ámbito de la TAREA	F9 		F25 
	F14 	F17 	F27 
Principales Funciones en el ámbito del RECONOCIMIENTO			

miento tras llevar a cabo una Tarea– la duplicación tiene como objeto que el Héroe se case y, tras utilizar convenientemente la herramienta conseguida en el proceso f2–f19 teniendo hijos, llegue a ser Destinator, quedándose, haciéndose cargo del hijo, y ocupando su lugar junto a la madre.

Por eso, las “Alteraciones Necesarias” son “Idénticas”, porque a fuerza de ensayo y error, el ser humano ha comprobado a lo largo de los siglos que, lo que garantiza a largo plazo las alteraciones necesarias –los hijos– es que, para que estos a su vez tengan hijos, conviene hacerse cargo de ellos, idénticamente²² a como su progenitor se quedó.

Por tanto, el Relato, más que una herramienta destinada a ayudar a restaurar el Orden –orientando la pulsión del hijo, convirtiéndola en deseo, convirtiendo al hijo en Sujeto, que sería lo que la secuencia f2–f19 consigue hacer–, es una herramienta exquisita que mantiene el orden ordenando 1) que se rompa el Orden, enseñando al niño a manejar su herramienta²³ y 2) que sea restaurado después. En suma, ordena ordenar, mantener el Orden, implicando así que habrá de ser alterado; es más, ordenando explícitamente que ha de ser alterado.

21 Podemos imaginar una madre en la cama con el hijo y el padre a la vez, teniendo más hijos, pero la experiencia demuestra que eso conduce a la psicosis y, a la larga, a que esos hijos no puedan tener hijos a su vez. En este sentido, ver la nota anterior.

22 Como buena función de Identidad, independientemente de la variable, de la circunstancia.

23 La herramienta es el Deseo, la pulsión orientada y controlada. Niños y niñas la tienen, cada uno la usa a su manera; de eso hablaremos en la Parte II.

Concluyamos; la duplicidad no es tal, aunque sí se duplica la secuencia funcional; tras f19, tras que se colme la Carencia de la secuencia inicial, la Tarea Difícil consiste en llegar a ser Destinador, lo que sólo se alcanza tras ser padre y ejercer de Padre, al ponerse en el lugar del que narra, del que sustenta el Relato, del que sostiene físicamente el cuento.

Así, el Relato Simbólico, del que el cuento infantil es uno de sus máximos exponentes, no sólo da razón, pues explica el por qué de los hijos (las Alteraciones Necesarias Idénticas), sino que además les da sentido, ordena que ha de haberlos y los ordena, como un vector, en el tiempo y en el espacio. Físicamente. Puritita Ciencia Pura.

Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes

MARÍA SANZ DÍEZ

Trama y Fondo

Neither ogres nor princesses: Sexuality for youngsters

Abstract

One of the guides about sexuality used in secondary school carries the title: "Neither ogres nor princesses. Guide for the sexual-affective education". Although the title names two of the typical characters of the popular fairy tales, the plot of these stories is hardly used for the purposes of the guide. What we are doing in this communication is precisely what the guide misses, we analyse these stories seeking the traces of how the sexual relationships are portrayed in the plot basing ourselves on the Theory of Story by Jesús González Requena.

Key words: Sexuality. Popular Fairy Tales. Theory of Story. The Real. Canonical Oedipus.

Resumen

Una de las guías sobre sexualidad que se utiliza en la enseñanza secundaria lleva el título: "Ni ogros ni princesas. Guía para la educación afectivo-sexual". Aunque lleva en el título a estos personajes propios de los cuentos populares, la trama de estos relatos apenas es usada para los propósitos de la guía. En esta ponencia analizamos estos relatos buscando lo que en ellos aborda las relaciones sexuales, basándonos en la Teoría del texto desarrollada por Jesús González Requena.

Palabras clave: Sexualidad. Cuentos populares. Teoría del texto. Lo Real. Edipo canónico.

ISSN. 1137-4802. pp. 95-102



Una guía de educación sexual

(F1, F2) En la mayoría de las Escuelas de Enseñanza Secundaria, a nuestros jóvenes se les imparten clases sobre sexualidad y desarrollo afectivo. (F3) Una de las guías con las que trabajan los profesores que dan

F1, F2, F3



F4

estas clases se llama: *Ni ogros ni princesas. Guía para la educación afectivo-sexual en la ESO (1)*. Está editada por el Gobierno del Principado de Asturias, desde la Consejería de presidencia, justicia e igualdad y la Consejería de salud y servicios sanitarios (F4).

Esta guía se está usando actualmente, al menos en el Principado de Asturias, y su objetivo es ofrecer a nuestros jóvenes, de entre 12-16 años, una “formación integral y compleja... que posibilite a nuestra juventud la adquisición de la madurez y la responsabilidad que, en la edad adulta, les permita vivir como personas autónomas y libres.” (*Ni ogros ni princesas*: 2007, 8).



F5

(F5) Está dividida en cuatro partes, una para cada curso de la ESO. De ellas cada una estructurada en 4 ó 5 unidades haciendo énfasis en la autoestima, la igualdad entre chicos y chicas y entre las diferentes orientaciones sexuales. Mediante fichas y dinámicas de grupo se van transmitiendo los conocimientos y experiencias deseados.

(F6) Con los jóvenes de 1º de la ESO, entre 12 y 13 años, se hacen dinámicas de grupo relacionadas con:

- Los cambios corporales en la adolescencia, haciendo énfasis en que son seres sexuados.
- Saber quién soy: diferencias entre sexo, con el que nacemos, y género, por el que construimos nuestra identidad sexual.
- Reforzar la autoestima, el autoconocimiento y fomentar la aceptación personal.
- Relaciones con los compañeros, destacando la importancia de tratarse bien. Establecer relaciones equilibradas, respetuosas y solidarias.



F6

Y también se trabajan las relaciones familiares y la diversidad familiar. Así como el compartir las tareas domésticas y la importancia de la familia en nuestro desarrollo personal.

(F7) Con los jóvenes de 2º de la ESO, entre 13 y 14 años, los temas a trabajar son:

- Fomentar el trabajo en equipo, la importancia de cada miembro del grupo, la actitud personal hacia los demás y prestar atención a las necesidades del otro.

- Valorar la autopercepción personal y la opinión de las demás personas sobre nosotros.
- Conocer las relaciones corporales de deseo y excitación sexuales, así como las diferentes alternativas al deseo sexual. También trabajan la reproducción humana y la relacionan con la madurez personal.
- Sobre la imagen corporal, reflexionan sobre la propia imagen, su autoconcepto y potencian el respeto por uno mismo.
- En el tema sobre la amistad, les hacen reflexionar sobre ella, sobre los verdaderos amigos y los adecuados comportamientos de los amigos.

(F8) A los jóvenes de 3º de la ESO, de entre 14 y 15 años, les proponen trabajar sobre:

- Crear un clima de confianza y comunicación interpersonal en el grupo, descubriendo los aspectos positivos de los demás.
- Valorar su peso, su alimentación, los alimentos y la importancia del ejercicio físico.
- Identificar el deseo sexual y su autorregulación. Potenciar la igualdad entre sexos y la libre expresión del deseo sexual.
- Analizan las falsas creencias sobre sexualidad.
- Diferencian la identidad sexual de la orientación del deseo: homosexualidad, heterosexualidad y transexualidad. Diferentes formas de ser varones o de ser mujeres.
- Aprender a acercarse a las personas y desarrollar habilidades sociales. Trabajan sobre qué es el amor y los diferentes modelos de relación amorosa. ¿Cómo decir “te quiero”? Y aprender a aceptar el rechazo.
- Realizan un análisis crítico de los modelos afectivos y sexuales predominantes en nuestra sociedad. Reflexionar sobre qué modelo de relaciones queremos. Y la influencia de las nuevas tecnologías en las relaciones humanas.
- Además les ayudan a detectar las situaciones con riesgo de violencia física, psíquica y sexual. También a prevenir y sensibilizarse ante la violencia de género.



F7



F8

(F9) Y en cuarto de la ESO, con jóvenes de 15 a 16 años, el curso les enseña a:



F9

- Conocerse mediante el tacto.
- Insisten en la importancia de la autoestima y de conocerse mejor. Aprender a comunicarse con el cuerpo.
- Las relaciones sexuales: sus diversas formas, los mitos y actitudes asociadas a las relaciones sexuales. Analizar los roles y estereotipos más comunes que aparecen en las fantasías eróticas. Decir no a las presiones para tener relaciones sexuales. Riesgos en una relación sexual no consentida.
- Romper el tabú que impide hablar sobre sexo, placer y satisfacción.
- Fomentar la empatía hacia personas de distinta orientación sexual.
- Desterrar mitos y falsas creencias sobre la homosexualidad en mujeres y varones.
- Les enseñan a manejar los conflictos entre parejas de adolescentes. Recursos y habilidades sociales para evitar conflictos, resolverlos o detectar situaciones de riesgo.
- Fomentar el conocimiento de los riesgos en las relaciones sexuales no protegidas contra embarazos no deseados y/o enfermedades de transmisión sexual. Conocer los métodos anti-conceptivos, sus ventajas y sus inconvenientes.

Terminados los cuatro cursos se espera que nuestros jóvenes estén sobradamente preparados para mantener vínculos afectivos adecuados y relaciones sexuales maduras, pero nos preguntamos si basta con estas charlas para que así sea.

La guía de la educación sexual

Está claro que no, que hay algo más, algo de lo que no se habla en esta guía y suponemos que en ninguna otra.

(F10) El título de ésta nos lleva a dirigir la mirada hacia los ogros y (F11) las princesas, hacia allí donde abundan, en los cuentos populares infantiles.

Por cierto, que no encontramos referencias a los ogros en toda la guía. No hablan, no nombran en ningún momento a los ogros que presiden el título. Decir también que tampoco hablan mucho de las princesas, salvo en una actividad sobre el cuento de *La bella durmiente*,



F10



F11

en la que el final del relato es comparado con una historia inventada, donde el príncipe es rechazado por la princesa al pedirle matrimonio. La actividad forma parte de una dinámica sobre relaciones de enamoramiento para tercero de la ESO.

No hay por tanto una crítica directa a los cuentos, salvo en ese caso, aunque el título nos llevaría a pensar que sí. Sólo se centran en la puesta en común y debate, según el curso, de los diferentes temas relacionados con el sexo, la autoestima y la igualdad. Siendo su objetivo lograr la madurez sexual y afectiva de nuestros jóvenes.

(F12) En el capítulo nueve del magnífico libro *Clásico, manierista, post-clásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Jesús González Requena (2) sostiene la hipótesis de que “los cuentos simbólicos, aquellos en los que se cruza el eje de la carencia con el de la donación, los niños aprenden a desear, articulan la pulsión en deseo” (González Requena: 2006, 557).



F12

Expone además el proceso del Edipo canónico, que sería el paso por el drama edípico configurado según ciertos textos simbólicos que permite al ser humano simbolizar la experiencia sexual de sus padres y realizar una eficaz constitución de la identidad sexual, condición del acceso a la madurez genital.

(F13) Estos textos simbólicos cruzan el eje de la carencia, de una princesa habitualmente, con el eje de la donación, en el que la tarea puede consistir en vérselas con un agresor.



F13

Los agresores en los cuentos simbólicos suelen ser los ogros, monstruos, dragones, brujas malvadas... y demás representaciones de lo monstruoso, de lo acultural, podríamos decir de lo inhumano.

Cumplen una función esencial en el cuento, desarrollada en varios momentos del relato simbólico o del proceso canónico del Edipo.

(F14) Antes de la inmersión del niño en el Edipo, su presencia no tiene lugar en las pesadillas infantiles, pues los sueños serían una pura satisfacción alucinatoria de la pulsión. Según González Requena: “En los comienzos de las pesadillas infanti-



F14



F15

les –mediante las que elabora la pulsión y la relación sexual de sus padres– “la presencia del agresor no tiene lugar: en ella el sujeto comete un crimen o es víctima de una agresión brutalmente castradora. En ella se inscriben ya los términos de la irrupción, en el mundo del niño, de la función prohibidora paterna: su pulsión se ve así criminalizada y la amenaza de castración se ve como obvio correlato” (González Requena: 2006, 538).

(F15) “...poco después, la figura del Agresor que el cuento maravilloso ofrece al niño le permite una transformación notable de sus pesadillas. En ellas aparece ahora, como motivo de la amenaza, un monstruo malvado, potencialmente aniquilador, pero ya diferenciado del propio sujeto como de la figura paterna” (González Requena: 2006, 539).



F16

(F16)... cierto proceso de simbolización ha comenzado ya: con él, la pulsión que debe ser prohibida encuentra su expresión en una figura separada del sujeto y con la que éste habrá de verse obligado a lidiar... (González Requena: 2007, 539).

“El agresor se manifiesta nítidamente como la encarnación de la resistencia pulsional del sujeto a aceptar su carencia” (González Requena: 2006, 533).



(F17) También sería “la encarnación de esa fuerza pulsional no sometida a la ley” (González Requena: 2006, 548). La ley del padre simbólico o del destinador que le otorga una tarea. Tarea que encierra en su núcleo al agresor con el que habrá de enfrentarse.

“El dragón no sólo constituye la figura emblemática de la pulsión, sino también de la escena primaria en su conjunto: figura extrema de violencia, habita en una gruta –interior tectónico ejemplar– y es reconocible por sus violentos rugidos que muchas veces encuentran su traducción visual en el fuego que desprende de su boca. Y es, por lo demás, la más expresiva encarnación de un cuerpo primario, informe y destructivo”



(F18) “La Tarea encomendada por el Destinador encierra: que habrá un día en que será necesario hacer frente al dragón, combatir con él. Ser frente a él. Resistir su violencia”.

“Lo que constituye al héroe: el ser capaz de luchar contra el dragón. Es decir. De afrontar la violencia que aguarda en la experiencia sexual” (González Requena: 2007, 550).



F17, F18, F19

(F19) Una vez asumida la ley e identificado con ella, el héroe acepta la tarea encomendada por el Destinador. Lo que está en juego no es

sólo la capacidad del sujeto, del héroe para afrontar lo real del encuentro sexual, sino también someter a lo real al orden de la palabra, al estar esta tarea en la promesa recibida.

(F20) La emergencia de lo real en la vida del joven cobrará sentido al estar encuadrado en un campo simbólico, pues lo afronta como parte de la tarea que lo determina.

(F21) Y una vez culminada la tarea y reconocido al héroe, llega el momento de la sanción, del premio: el sujeto obtiene la princesa. “La Ley –enunciada por el Destinador– media entre la pulsión prohibida al comienzo y el deseo recompensado en el desenlace” (González Requena: 2006, 549).

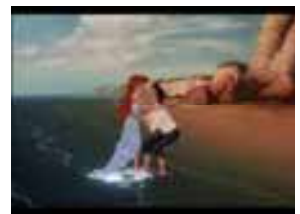
Siguiendo pues a Jesús González Requena:

“el trayecto del relato maravilloso se nos confirma de manera nítida como el del proceso de maduración del sujeto: una maduración que requiere la espera y el desplazamiento... (F22) el objeto que se otorga a su deseo es necesariamente diferente a aquel que concitara su voluntad de transgresión inicial” (González Requena: 2006, 549).

(F23) “Espera en el tiempo y desplazamiento en el espacio que traducen narrativamente las condiciones mismas de la construcción del deseo humano tal y como se configura en el proceso edípico. Pues sólo la renuncia al objeto pulsional –la madre– hace posible, más tarde, en otro lugar, el acceso al objeto de deseo configurado de acuerdo con la diferencia sexual” (González Requena: 2006, 547).

(F24) El sujeto en el trayecto de la constitución de su subjetividad ha adquirido un nuevo saber. Basado en la advertencia del Destinador: que él no es quien creía ser, en la misma medida el objeto de su deseo no era lo que parecía ser. “El secreto, ese saber sospechado y negado que late en el inconsciente, no es otro que éste: que la otra cara del objeto del deseo no tiene cara: que es lo real” (González Requena: 2006, 551).

(F25) Durante la infancia son los cuentos simbólicos los que ayudan a elaborar el drama edípico al niño a partir de los tres años. Constituye así su inconsciente, teniendo como núcleo la escena primordial, siguiendo las directrices del modelo canónico del Edipo. En el horizonte le espera vivir la experiencia real que tantas veces oyó y otras tantas soñó.



F20, F21, F22, F23, F24, F25



F26

(F26) Las clases de sexualidad no le hablarán de ogros ni de princesas, ya no es un niño, pero en su interior sabe de su identidad sexual, del secreto que le aguarda en la experiencia sexual y tendrá el valor, la autoestima necesaria para afrontarla.

Bibliografía

- A. A.V.V. (2007): *Ni ogros ni princesas. Guía para la educación afectivo-sexual en la ESO*, Consejería de Salud y Servicios Sociales, Asturias.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (2006): *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*, Castilla Ediciones, Valladolid.

La construcción del relato de la melancolía en el imaginario cultural

ADOLFO BERENSTEIN

Trama y Fondo

The construction of the story of melancholy in the cultural imaginary

Abstract

This article is the result of more than two years of research about melancholy, a diagnostic category that has disappeared from the official clinical taxonomies –DSM IV– although its incidence is reaching levels hitherto unexpected.

A return to the classical thought sources is taken in order to give melancholy back all its symbolic and creative potential, which has been discarded in the medical discourse and replaced by an ambiguous and confused term: depression.

Key words: Melancholy. Depression. Psychic Pain.

Resumen

Se condensan en este artículo más de dos años de investigación sobre la melancolía, una categoría diagnóstica que ha desaparecido de las taxonomías clínicas oficiales –DSM IV– aun cuando su incidencia alcanza niveles hasta ahora insospechados.

Se retorna a las fuentes del pensamiento clásico para devolver a la melancolía todo su potencial simbólico y creativo desechado en el discurso médico por el uso de un ambiguo y confuso término: la depresión.

Palabras clave: Melancolía. Depresión. Dolor psíquico.

ISSN. 1137-4802. pp. 103-108

1) Dificultad de resumir más de dos años de investigación sobre la melancolía en quince minutos. Trataré de dar una visión a vuelo de pájaro.

2) Tres circunstancias me han conducido a este estudio:

Una personal, mi propia etapa en la vida.

Una exposición en el Grand Palais de París.

Y la más importante, un estado de malestar profesional debida al uso y el abuso del término depresión.

3) El diagnóstico como etiqueta de presentación.

El abandono de los avatares de la vida anímica a favor de la biología y la psicofarmacología.

Y lo más grave aún es la ausencia en el discurso psicoanalítico de toda referencia a la melancolía.

Sólo un dato: 30 millones de estadounidenses a los que se les ha diagnosticado depresión gastan cada año 10.000 millones de dólares en anti-depresivos y ansiolíticos.

4) En el DSM IV, que es el registro de la propiedad intelectual de los diagnósticos oficiales ha desaparecido todo rastro, desde hace décadas, de la histeria y de la melancolía. Dos formaciones fundantes que hablan del deseo.

5) Es necesario un retorno a las fuentes para demostrar:

a) La torsión del lenguaje por el uso inadecuado del término de depresión cuando se habla del dolor psíquico.

b) El relato de la melancolía es una construcción realizada con el mimbre de diversos discursos: el mitológico, el médico, el filosófico y el texto trágico.

c) Es la letra de ese corpus el que dibuja en el imaginario cultural la triste figura del melancólico.

6) La historia de la melancolía tiene más de 2.500 años.

Todo comenzó con los filósofos de la naturaleza presocráticos cuando trazaron los primeros surcos simbólicos. Cuadricularon el mundo en elementos y cualidades.

Tales tomó el agua como el principio de todas las cosas por su carácter mítico desde los egipcios y babilónicos, y por su conexión con la vida. El alimento, el semen y la sangre son húmedos.

Para Anaxímenes el arché, el principio, fue el aire.

El alma en sus orígenes significaba "soplo de aire",

El aire, el aliento, es un principio vital del hombre.

El aire anima al cuerpo, lo llena de vida, su falta lo mata.

Así pensaban los filósofos monistas de la Naturaleza.

7) La combinación de los cuatro elementos del Universo con las cuatro cualidades fundamentales forman las estructuras humorales.

En cada humor domina un elemento y dos cualidades.

Por su parte cada humor dominante dará lugar a cuatro temperamentos.

Cuatro elementos, cuatro cualidades, cuatro humores.

ELEMENTOS	HUMORES	TEMPERAMENTO	ESTACIONES	EDADES	HORAS DEL DÍA	
FUEGO	BILIS AMARILLA	COLÉRICO CALIDO Y SECO	VERANO	ADOLESCENCIA	DÍA SOLAR	
TIERRA	BILIS NEGRA	MELANCÓLICO FRIO Y SECO	OTOÑO	ADULTEZ	CREPÚSCULO	
AGUA	FLEMA	FLEMÁTICO FRIO Y HÚMEDO	INVIERNO	VEJEZ	ANOCHECER	
AIRE	SANGRE	SANGUÍNEO CALIDO Y HÚMEDO	PRIMERA	NIÑEZ	AMANECER	
CUALIDADES						
CALOR						} DOMINANTES
FRIO						
HÚMEDO						} PASIVOS
SECO						

Cuatro temperamentos, cuatro etapas de la vida,
Cuatro momentos del día, cuatro estaciones, cuatro puntos cardinales,
cuatro vientos, cuatro sabores.

Las relaciones y los vínculos de asociación entre los distintos significantes crean ricas metáforas presentes en modismos y locuciones, en dichos y sentencias.

Todo lo que de un modo u otro participa en el decir y forma parte del imaginario cultural.

Las palabras se encuentran, se enlazan, forman cadenas, emiten resonancias y como un precipitado se coagulan en una imagen colectiva.

Melancolía

Tierra

Bilis Negra

Muerte

Fría y seca

El melancólico está teñido con el color de la bilis negra, la piel es morena y los ojos oscuros, camina cabizbajo, perfora la tierra con su mirada, lleva en su sangre la sequedad y la frialdad de la muerte, es lúgubre, silencioso, vive aislado, en el margen mismo de la sociedad humana, es en definitiva, un ser excepcional como lo afirma Aristóteles.

8) El melancólico “se sale fuera de sí”, está más allá, entre lo divino y lo humano, para los antiguos griegos es un estado de éxtasis que comparten los filósofos, los adivinos y los héroes.

9) Tres pilares sostienen el armazón de la melancolía:

- a) Un texto en forma de relato adjudicado a Hipócrates, *La risa de Demócrito*.
- b) El *Fedro* de Platón.
- c) La tesis de Aristóteles conocida como el *Problema XXX, 1*, sobre la genialidad y la melancolía.

10) La tesis de Aristóteles que perdura en nuestra cultura es una pregunta “¿Por qué razón todos aquellos que han sido hombres de excepción, bien en lo que respecta a la filosofía, o bien a la ciencia del Estado, la poesía o las artes, resultan claramente melancólicos?”

Aristóteles viste la figura del melancólico con el excelso ropaje de lo sublime.

11) La manía o el furor divino del *Fedro*, ese estado de exaltación del alma hacia lo eterno e imperecedero, encontraba su réplica en el éxtasis del melancólico de Aristóteles.

Para Platón el hombre maniaco era extraordinario por el dios (Apolo, Eros, Dioniso o las Musas) que lo ha exaltado en un sagrado fuera de sí.

Para Aristóteles, el melancólico lo es por naturaleza, por su bilis negra.

Lo que para Aristóteles es éxtasis en la melancolía, para Platón es exaltación en la manía. Y ambos estados representan el grado de frenesí o pasión del deseo.

La locura o frenesí, este éxtasis o modo de exaltarse, es también entusiasmo y el entusiasmo es soplo, inspiración, y la inspiración es concebir, crear.

Manía, melancolía, exaltación, éxtasis, entusiasmo, inspiración y creación conforman una cadena metonímica que envuelve a los hombres geniales.

12) El melancólico vive en la frontera como el loco y el héroe, y es justamente, esta situación límite la que proporciona un saber enfermizo, extremo, que lo conduce a ese punto donde las palabras se agrietan, hacia un verdadero desfallecimiento del deseo.

13) La idea aristotélica del melancólico dotado de virtudes excepcionales pasa al olvido en la Edad Media.

La melancolía ya no conduce a la comprensión de las raíces profundas de la existencia humana, ahora es una fuente de pensamientos erróneos.

La existencia no es un misterio indescifrable, sino un orden transparente garantizado por Dios.

Pensar más allá de ese Dios omnipotente es una inutilidad y el melancólico se ve afectado por pensamientos inútiles. Para escapar de la opresión el melancólico se aísla. El deseo de libertad del melancólico termina siendo una enfermedad. El melancólico es un hereje que acaba enfermo por pensar demasiado. La erudición y el esfuerzo intelectual son considerados causas de melancolía.

14) La melancolía fue vista como un vicio, se abría así el camino a la acedia, la pereza, hermana o madre de la tristeza. La despreocupación, el desinterés o la indiferencia adquirió el sentido de la pereza, uno de los siete pecados capitales.

La acedia es un síntoma del alejamiento de Dios. La melancolía es la consecuencia de un rechazo de la gracia divina.

15) Pero hubo una revolución en la Edad Media de enormes repercusiones: la impregnación del pensamiento con ideas astrológicas.

Las sombras que envuelven a la melancolía en la Edad Media da paso al planeta Saturno iluminado por los textos neoplatónicos de Marsilio Ficino, en el siglo XV.

La figura del melancólico labrada en la Edad Media, identificada con la locura, con la enfermedad mental, marcada por el aislamiento y la soledad, apartada de la gracia de Dios se hace trizas. La doctrina de Ficino le otorga a los hombres por la acción de Saturno el talento divino que Aristóteles atribuye al melancólico.

El influjo de Saturno es responsable tanto del abatimiento como del carácter de excepción del hombre melancólico. Saturno genera melancolía pero puede curarla.

16) Los melancólicos en la Edad Media son enfermos mentales anónimos, en el Renacimiento son un ejemplo por su empeño de construir un mundo propio.

El melancólico deseoso de una independencia absoluta pierde los puntos de referencia, ni Dios ni los otros le sirven de orientación. En esa búsqueda de la independencia infinita se encuentra solo, y la soledad lo vuelve frágil. Desgarrado entre los extremos de la autoafirmación y la duda se desespera.

Está abocado al fracaso.





La melancolía de Ficino no es una enfermedad, pero tampoco es salud, el melancólico se comporta como un loco, pero no está loco; su personalidad es ambivalente: loca y sensata, eufórica y abatida. Es un ser anormalmente anormal.

17) La Antigüedad amarró su concepción de la melancolía en la filosofía, la tragedia y el mito; la Edad Media, en la teología; la Edad Moderna a partir del Renacimiento en la estética. Por primera vez en la historia de la humanidad la melancolía se convierte en tema y principio formal del arte.

18) Aquí está el testimonio de la Melancholia I de Dürero, deudora de las ideas de Ficino (grabado 3).

La llave poder, la escarcela riqueza: la melancolía avariciosa. La mejilla apoyada en un puño cerrado (signo de avaricia) representa una actitud de dolor, concentración y fatiga. La bilis tiñe de negro el rostro ensombrecido. La figura central es una mujer con alas que no hace nada con las herramientas de la



mano y de la mente, es la inactividad melancólica, la pereza. La mirada quiere atrapar el reino de lo invisible donde habitan los ideales supremos de la belleza infinita. Es la hora del crepúsculo, la hora del desasosiego.

La figura cavila triste, es el crepúsculo de un pensamiento que no puede arrojar a las sombras sus ideas, ni sacarlas a la luz. El clima amenazante de la tristeza melancólica se halla neutralizado por dos motivos: la corona de ranúnculo acuático y berro común y el cuadrado mágico de Júpiter.

19) Un último e íntimo detalle encierra en su interior el grabado de Dürero (1517), el rostro de Bárbara Dürer, la madre, retratada poco antes de morir (1514)

En las profundidades de la melancolía habita la Madre y la Muerte, la soledad y el exilio.

El encanto del Muan.

Una aproximación al relato oral tradicional colombiano

DONALD FREDDY CALDERÓN NOGUERA

Escuela de Idiomas Modernos de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia

Muan's Charm: An approximation of the Colombian oral traditional story

Abstract

An article that deals with the Colombian oral traditional story. It points out some perspectives and dynamics of its definition and listens to the story of the Muan's Charm in order to understand the worldview of the fishing community from Magdalena river.

Key words: Orality. Oral Traditional Story. Colombian Stories.

Resumen

Artículo que trata sobre el relato oral tradicional colombiano. Puntualiza algunas perspectivas y dinámicas de su definición y escucha el relato del Encanto del Muan para comprender la visión de mundo de la comunidad de habla de pescadores del río Magdalena.

Palabras clave: Oralidad. Relato oral tradicional. Relatos colombianos.

ISSN. 1137-4802. pp. 109-118

Oralidad tradicional: cuestión de fe

Se considera como relato oral tradicional, la actualización verbal de textos emitidos por narradores pertenecientes a comunidades específicas, cuyo interés es revelar las formas culturales de las relaciones hombre-conocimiento-mundo. El relato oral tradicional es expresión de narradores inmersos en la colectividad, quienes mediante el lenguaje sostienen las formas básicas de la vida comunitaria. Para ello, el narrador se sirve de la palabra con la que evoca–invoca, mediante la memoria, los acontecimientos y creencias que definen la coexistencia. Es apalabramiento del mundo.

En el relato oral tradicional, lo lúdico y la reflexión filosófica sobre la existencia, esferas básicas de lo humano, en ningún momento se separan

y siempre remiten a la definición del ser en tanto tal. Este tipo de relatos están por lo tanto, alejados de lo que se denomina hoy cuento popular: narraciones orales, oficio de cuenteros, que remitiéndose al relato oral tradicional lo convierten en espectáculo y lo inscriben en el universo de la ficcionalidad. Estas narraciones no son creadas por un individuo o colectivo cuyas relaciones lenguaje–hombre–mundo se separan, dándole paso a una instancia estética literaria en la que la oralidad tradicional pierde la concepción de verdad que la identifica, para hacerse verosímil, posible, en definitiva incierta.

Del relato oral tradicional, los juglares han retomado las estrategias del contar para llevarlas a la escritura, tal como sucede con un gran corpus de la narrativa literaria hispanoamericana. Desde esta perspectiva, la oralidad tradicional se ha utilizado como material para las formas orales y escritas elaboradas, reduciendo la oralidad tradicional a simple información de base, sin percatarse que ella es más que un cuento, es una forma de ser expresada mediante una estética especial íntimamente relacionada con el ser y el estar en el mundo.

Vocación, Invocación–Evocación

Ya definido el objeto de estudio, es necesario adentrarse en su dinámica:

Vocación

¿Quién es el narrador oral tradicional? En muchas culturas nativas americanas, el narrador oral está asociado con el chamán, el brujo, mama o payé, esto se debe al carácter mágico de la palabra. Palabra mediante la cual, según Mircea Eliade (1985), “El mundo “habla” al hombre y, para entender ese lenguaje basta conocer los mitos y descifrar los símbolos.”

Al hablar el mundo se requiere de un interlocutor que atienda sus voces, función que cumple el narrador oral encargándose de establecer la comunicación con los antepasados, predecir el futuro o curar las enfermedades con la palabra hecha conjuro. Esta sabiduría no se logra por generación espontánea; para lograr el poder de la palabra el futuro payé sigue un riguroso proceso de formación guiado por un anciano que lo somete a pruebas hasta hacerse un iniciado elegido que guardará y empleará la sabiduría de los antepasados y la empleará en beneficio de su comunidad.

Lo anteriormente planteado sucede en las culturas nativas o básicas, pero, ¿Quién es narrador oral tradicional en nuestras sociedades con pluralidad étnica, religiosa y cultural? La respuesta puede ser buscada en comunidades particulares, en grupos sociales que mantienen todavía su cohesión basada en valores que los identifica y diferencia de otros, en colectivos humanos donde la etnia, la creencia religiosa y los comportamientos culturales: economía, gobierno, educación, uso del tiempo libre, etc., se convierten en experiencias para contar con el ánimo de dejar en la memoria de los hombres por venir la huella de los fundadores, de los pioneros, de los que habitaron en el tiempo original con una visión del mundo considerada valiosa y necesaria para el bienestar social.

En la sociedad moderna el narrador oral tradicional no es elegido por el colectivo, él mismo es quien escoge su destino y quien inicia el diálogo con el mundo donde habita, es un investigador que se sirve del conocimiento empírico, observando con detenimiento, escuchando la naturaleza y preservando la voz de sus antepasados, adquiriendo capacidad de impartir la enseñanza acumulada en años de experiencia. Generalmente, el narrador oral tradicional ha desarrollado siempre el mismo oficio y es su heredero, esta relación con el entorno le permite hacerse sabio, en el buen sentido de la palabra, forjado en la rutina y la reflexión sobre su quehacer. Este carácter le lleva a decir por qué sabe y le da crédito a lo que dice.

Fuera de las comunidades indígenas no existe el oficio exclusivo de narrador oral tradicional; pero la experiencia de esta investigación demuestra que cada hombre lleva dentro de sí un narrador, todo ser humano tiene algo que contar y a través de su decir configura el mundo.

Invocación – Evocación

El relato oral tradicional evoca–invoca, esto quiere decir que cuando el narrador cuenta no solamente trae a la memoria los acontecimientos de los que quiere dar razón, sino que lo narrado entra a formar parte de la vigencia espacio temporal en la que el narrador se encuentra.

El carácter evocativo-invocativo de la oralidad se manifiesta especialmente en los relatos que buscan utilizar la palabra con fines transformadores. Es así como cábalas y conjuros se convierten en mecanismos para potenciar fuerzas de origen generalmente divino. Los rezos a las gusaneras del ganado en los llanos orientales colombianos son una forma ejem-

plar de este poder invocativo de la palabra. Igual sucede con las formas rituales de las diferentes religiones en las que con la palabra se busca protección de la divinidad, tal como sucede con el padrenuestro de la tradición cristiana.

En la conciencia mítica, la invocación es una forma de destruir el tiempo cronológico y hacer inmortales a los dioses o protectores, esta es la virtud más grande de la palabra, por eso los juegos de palabras hechos acertijos, conjuros, son el mayor tesoro del narrador oral. Tal como lo plantea Eliade (1985) "Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen."

Voz sin Tiempo

Otra de las principales características de la conciencia mítica es la posibilidad de sobreponerse al tiempo cronológico tal como lo miden los hombres. Mediante la palabra, el narrador oral se traslada a manera de trance a la instancia de tiempo en el que se encuentran los acontecimientos y seres que relata. La mayoría de sus historias, que tienen que ver con el hombre y el cosmos, suponen la vida actual como producto de acontecimientos anteriores que la determinan. Por eso el tiempo es una marca fundamental en la narración oral tradicional donde las acciones siempre suceden en un periodo de tiempo preestablecido: a la media noche, en "la mala hora", al alba, a medio día, al oscurecer, en semana santa, etc. En estos momentos es cuando el tiempo cumple su ciclo y se renueva convirtiéndose en tiempos propicios para que surjan apariciones de espíritus, opciones o aparatos. La renovación del tiempo se hace manifiesta en la oralidad como el momento en que los hombres pueden reencontrarse con lo sobrenatural, y al ser cíclico, permite que el acceso sea reiterado, repetible. Así sucede con los relatos sobre guacas, en los que en cada semana santa, es posible hallar las que están conjuradas. Eliade (1985), comenta: "Se podría decir que al «vivir» los mitos, se sale del tiempo profano, cronológico y se desemboca en un tiempo cualitativamente diferente, un tiempo «sagrado» a la vez primordial e indefinidamente recuperable."

Cuando el narrador invoca el tiempo sagrado entra también a pertenecer a él, lo importante entonces para el narrador es encontrar las claves para penetrar en esa dimensión divina en la que el conocimiento no es

simplemente contemplativo, sino que tiene la función social de trasladar esos poderes a la dimensión espacio tierra para beneficiar a los hombres.

Es una constante del relato oral hacer notar que los tiempos pasados fueron mejores, que el tiempo y los acontecimientos actuales no duran y que están en progresivo proceso de degradación, por lo tanto, el relato oral tradicional busca revivir el tiempo original, siguiendo con Eliade: "Revivir aquel tiempo, reintegrarlo lo más a menudo posible, asistir de nuevo al espectáculo de las obras divinas, reencontrar los seres sobrenaturales y volver a aprender su lección creadora".

Aunque en la enunciación del relato oral tradicional, el tiempo determinante es el pretérito imperfecto, lo que podría llevar a confusiones con respecto al tiempo mítico, cabe anotar que esta ambigüedad temporal se debe a que la palabra está creada para el tiempo profano y que el relato oral tradicional participa de ciertas estructuras que son identificables sólo en las correspondencias con lo sagrado que han de ser escuchadas a partir de su simbología. La escucha simbólica permite encontrar las formas con las que el relato mítico actualiza el tiempo original y lo proyecta inclusive a la predicción del futuro.

Ubicuidad, Veracidad

El ser ubicuo es otra característica del pensamiento mítico que se manifiesta en la oralidad. El espacio y el tiempo son dimensiones que se corresponden. Cuando se habla de tiempo original también se está planteando la existencia de un espacio establecido mediante coordenadas diferentes a las que manejamos en la cultura de occidente. Esto permite que lo sobrenatural esté en todas partes a la vez y se encuentre en un "encanto" o sitio especial al que los hombres no pueden acceder.

Mediante la posibilidad de ubicuidad los personajes y acciones que se representan en el relato, entran a pertenecer al universo de lo sobrenatural. Los personajes establecidos como héroes que redimen a los hombres, o las "opciones" desterradas de un estado divino original, pueden trasladarse de un lugar a otro para favorecer o entorpecer las labores humanas.

"...uno tiene creencia que si hay Muan porque uno lo ha visto..."

El relato oral tradicional, comprendido éste, y de acuerdo con Luis Cencillo (1970), como: "el conjunto de cosas naturales o, a lo sumo, de

asuntos de urgencias económicas, si no la totalidad de los horizontes y de los contextos referenciales que rodean y condicionan el existir humano”.

No es el relato oral tradicional un cuento ficcional; cuando el narrador refiere su imaginario está convencido que lo tratado es cierto, no está dentro de su interés ficcionar ya que él ha participado en las acciones y ha sido interpelado por ellas. La verdad que sostiene el relato oral tradicional se basa en la reiteración de los sucesos en diferentes situaciones, y en personas que han participado o acompañado al narrador, y quienes según él sirven de testigos. Sin embargo, la veracidad tiene una fuerte

carga subjetiva cuando el relato se escucha por individuos que no se identifican con la cultura que lo genera. Incluso dentro del mismo grupo, el aporte individual que el narrador le asigna al relato, imprime en él un valor de fantasía donde la verosimilitud se hace relativa. En definitiva, el problema de la veracidad del relato oral tradicional es un problema del escucha interpretante en el que sus juicios de valor, su actitud y la posibilidad de adentrarse en el imaginario simbólico de la oralidad, le determinan o facilitan para encontrar en la oralidad otro criterio de verdad que puede ir más allá de la veridicción sostenida en lo posible, realizable.



Hasta aquí el relato conceptual, escuchemos ahora cómo es el imaginario del Encanto del Muan:

EL Encanto del Muan

-Y ¿Dónde vive?

-¿Quién, el Poirá? El Poirá tiene según la historia tiene un encanto puallá en los peñones, tiene cama allá, donde él existe allá no va el agua es como él vive en el agua pero, onde va él no hay agua.

-A lo que ha habido indios que se le han ido y se le han puesto al tope, esos indios de por aquí al lado poaquí al lado de Natagaima, indios y le han encontrao la cavidad.

-El Poirá tiene cama en lo seco por los peñones, encanto seco, túnel en todo caso, en lo seco por ahí no viene el agua en lo seco.

-¿Se lleva las muchachas para allá?

- Si eso dicen que se las lleva.

El fragmento anterior, extraído de sesenta y tres relatos que conforman el corpus del estudio *Travesía en el relato oral del río Magdalena*, del que este artículo es producto, nos sirve como puerta de entrada a ese sitio

de ubicación incierta y misteriosa llamada “El Encanto”. Estamos ante la presencia de la escucha comprensiva de los relatos de la tradición oral colombiana que se cuentan en el espacio geográfico colombiano denominado Alto Magdalena; región habitada por hombres y mujeres asentadas a lo largo del valle del río del mismo nombre en una extensión de 500 kilómetros aproximadamente; gentes de origen prehispánico que se dedican fundamentalmente a la pesca artesanal pero también a la agricultura y a la ganadería.

Se trata de escuchar el raudal de la conciencia expresada en el relato oral tradicional, entendido éste como la actualización verbal de discursos emitidos por narradores pertenecientes a comunidades específicas cuyo interés es revelar las formas culturales de las relaciones hombre–conocimiento–mundo.

El relato oral objeto de estudio, trata temas de indios, espantos o aparatos, brujas y demonios castigadores y específicamente, de seres sobrenaturales tales como el Muan o Mohan, también conocido como el Poirá, a quien nos referiremos puntualmente, dada su presencia en la mayoría de los relatos. El Muan es el sacerdote indígena: Mamo, Chamán o Payé que fue desplazado por el poder católico traído a América en la época de la conquista. Es el representante de dioses caídos y relegados a una dimensión espacio temporal misteriosa llamada El Encanto.

El Encanto tiene su umbral en el agua, en este caso específico en el corriental del río, existe después del umbral, debajo del agua pero en un lugar donde el agua no llega. Allí, el Muan lleva las cosas que le dejan los pescadores para que les beneficie la pesca, tabaco, sal, por ejemplo; y también se lleva, en una especie a pago, juego travieso, a las mujeres “bonitas y volantonas” que lavan la ropa en el río.

¿Qué hay en el encanto; cómo se llega a él; cómo rescatar los tesoros y las mujeres que el Muan esconde; por qué cuando las mujeres salen del encanto se comportan de manera animalesca; será que han perdido el alma y el espíritu; han cambiado de naturaleza; cuáles son las razones y poderes del rito pagano-cristiano para devolver a la normalidad a las mujeres raptadas por el Muan; por qué cada vez aparece menos; cuál es su origen...? Estas y otras preguntas rondan en la cabeza de los pescado-



res y constituyen el tema de los relatos que acompañan su trabajo diario. Una explicación dada por los pescadores acerca de su origen es:

“Pues yo creo que eso lo dejó fue mi Dios de pronto, si, pues es que eso dicen que fue, bueno, yo no sé es una historia que yo no me la sé bien, pero dicen que eso lo dejó, fue cuando mi Dios hizo el mundo; que cuando hizo el mundo, el que llaman el diablo hizo un poco de muñecos, hizo un poco de culebras de barro, dicen así, no, usted sabe que, no, un día alacranes, hizo caimanes, hizo muanes, muanas, hizo rayas, esas que llamamos rayas que nos joden a nosotros, hizo too. Entonces cuando llegó esa vaina entoes la gente que entoes disgustó con Dios y dijo: Bueno, lo que va a pasar es que lo que usted hizo será maldecido para siempre, no, si usted se va con todos sus aseuaces a los profundos infiernos. Entoes así fue que quedó culebras, caimanes, dice de toda clase de animales bravos que lo joden a uno. Porque una culebra usted la pisó y se lo se murió eso así seguro.”

Este fragmento de relato mítico cosmogónico, que centra la visión del narrador oral del Alto Magdalena, permite adentrarnos en la interpretación simbólica en la que desde la enunciación, se puede reconocer el universo del relato en tres ámbitos:

TIERRA AGUA AIRE

Estos elementos se conforman como instancias en las que participan orígenes, seres, espacios y dimensiones, de la siguiente manera:

EL ORIGEN	EL SER	EL ESPACIO	LA DIMENSIÓN
Lo divino	Dios	Aire	Cielo
Lo humano	El Poirá	Tierra	Ribera del río
Lo profano	Muan	Agua	Encanto

Desde la perspectiva del origen, lo divino está definido por el narrador oral tradicional desde tres esferas determinadas por la procedencia de los seres que dinamizan el relato, es decir que los seres o actores son de origen divino, humano y profano, siendo el Dios cristiano el ser divino, el Poirá, mamo o chaman la divinidad humana, y el Muan, la divinidad que desde la cristianización de América es reducida al universo de lo

profano, compartiendo características siniestras. Estos seres, en su orden tienen potestad en los territorios o espacios, así: Dios con su poder en el aire, El Poirá en la tierra, y el Muan en el agua. En esos espacios el transcurrir de las divinidades ocurre en las dimensiones Dios-cielo; Poirá- ribera del río y Muan-encanto.

En este sistema, el agua participa de los tres universos planteados. El agua es el elemento de la vida, de ella depende el oficio de los hombres y es la forma simbólica que permite, mediante el bautizo, pertenecer al universo de lo sagrado cristiano. El agua es también la “portada” de entrada o salida al encanto donde se encuentran las opciones o del río.

El elemento agua se establece en la cosmología del narrador como el umbral de acceso a los tres planos del universo. En este mundo existen seres capaces de zambullirse o hacer zambullir a los hombres para alcanzar, en ascenso, el estadio sagrado cristiano y, en descenso, el mundo profano. La posibilidad de ascenso la rige el sacerdote cristiano, quien bautiza con agua a los hombres y regresa al estado humano a los encantados. El viaje a lo profano se logra mediante el raptó, generalmente de mujeres que realiza el Muan, o con el desplazamiento de los sacerdotes profanos o poiras, quienes conocen el camino y las formas de entrar al encanto.

Es importante reconocer que las técnicas utilizadas por los sacerdotes cristianos y profanos interactúan cuando trabajan en beneficio de los hombres, para esto, el sacerdote cristiano se sirve de suertes profanas: la cuerda, la atarraya, los plomos en la atarraya, el chicote de tabaco, y el profano requiere de la presencia del cristiano para hacer efectivas sus hazañas de rescate.

Las dinámicas anteriormente expuestas caracterizan al relato oral tradicional, relacionado con el Muan o Mohan, y su mundo en el Encanto, como una dimensión sincrética donde la tradición prehispánica y la cultura occidental, que arribó a América con la conquista española, se entrecruzan para definir una forma particular de comprender el espacio vital, en este caso, el río y sus opciones.



Bibliografía

- CASSIRER, Ernst (1972): *Filosofía de las formas simbólicas*. 3 vol. México, Fondo de Cultura Económica.
- CASSIRER, Ernst (1973): "Lenguaje y concepción", En: *Mito y lenguaje*. Buenos Aires. Nueva Visión.
- CENCILLO, Luis (1970): *Mito: Semántica y realidad*. Madrid. Ed. Católica.
- ELIADE, Mircea (1985): *Mito y realidad*. Barcelona. Labor.
- GADAMER, Hans-Georg (1984): *Mito y ciencia*. Madrid. Biblioteca de fe cristiana y sociedad.
- GADAMER, Hans-Georg (1984): *Verdad y método, fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Sígueme.
- HALLIDAY, M.A.K. (1986): *El lenguaje como semiótica social*. México. FCE.
- MAINGUENEAU, Dominique (1980): *Introducción a los métodos de análisis del discurso: problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Hachetr.
- MÁRQUEZ ARGOTE, Germán y Otros (1986): *El hombre latinoamericano y su mundo*. Bogotá. Nueva América.
- ONG, Walter (1987): *Oralidad y escritura*. México. FCE.
- ORTIZ-OSES, Andrés (1986): *Antropología Hermenéutica*. Barcelona. Anthropos.
- ORTIZ-OSES, Andrés (1976): *Mundo, hombre y lenguaje crítico: Estudio de filosofía hermenéutica*. Salamanca. Sígueme.
- ZUBISARRETA, Armando (1991): "Triunfos del narrador oral en la literatura latinoamericana". En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.º. 34, año XVII (segundo periodo).

La narración, la palabra y sus milagros

JOSÉ JIMÉNEZ LOZANO*

El Norte de Castilla

The narration, the word and its miracles

Abstract

The Greek view of man and cosmos is speculative and based on reason. It is the "logos" or discourse, a speculation and also an intellectual or poetical construction that judges and instructs us on everything.

However, there was in the past one culture that from the beginning privileged the narration as means of knowledge, the Jewish culture. Not only in the Bible, but also in all Jewish cultural spheres there are stories and narrations whose reading and commenting generates other narrations. In contrast with the Greek logos, the language used in these stories is eidetic or constructed on images, and not speculative or moral.

Key words: Jewish Culture. Narration. Eidetic Language.

Resumen

La visión del hombre y el cosmos es en Grecia especulativa y razonante. Es el "logos" o discurso, una especulación y construcción intelectual o poética la que juzga y nos instruye en todo.

En el pasado hubo sin embargo una cultura que desde el principio privilegió la narración como medio de conocimiento, la cultura judía. No sólo en la Biblia, sino en todo el ámbito cultural judío hay historias, narraciones cuya lectura y comentario dan lugar a otras narraciones. Su lenguaje es eidético o de imágenes, no especulativo o moral.

Palabras clave: Cultura judía. Narración. Lenguaje eidético.

ISSN. 1137-4802. pp. 119-127

De hecho lo que representa el humanismo en el plano de la literatura –y precisamente en España, exactamente como en Italia se muestra en las bellas artes– es una colosal revolución que ha sido enfáticamente subrayada por el profesor Ernesto Grassi, discípulo de Heidegger y en disenso con éste, en un importante trabajo al respecto, que le dedica. Y esta revolución que consiste, nada más y nada menos, en que, frente a la filosofía tradicional y la racionalista, según las cuales la verdad es un ente fijado por la "ratio", que a su vez sustenta la palabra, entiende que, cuando se trata del hombre y de la existencia humana, es en la palabra donde se revelan el ente y su verdad, porque el ente es así captado en su explicita-

ción histórica, y la retórica o la poesía, la literatura o escritura alegórica reclaman su “status” de medio de conocimiento, porque *“lo originario, lo indeducible, lo primigenio, y en ese sentido insondable, –escribe Grassi– no es susceptible de ser manifestado directamente. Lo indeducible sólo se puede expresar respetando su pretensión de tal en el ámbito del «aquí y ahora» por medio de metáforas y de la palabra «indicativa» y «no demostrativa», esto es, mediante el lenguaje mítico y no racional. Únicamente así resulta posible descubrirlo y desvelarlo”*. Tal es el entendimiento de las cosas en Vico o Vives, por poner sólo dos ejemplos, en un proceso que arranca desde Dante, e incluye de algún modo al propio Erasmo, que se oponen así a la metafísica antigua y a su racionalismo. Y Grassi defiende esta concepción de la potencialidad del conocimiento literario frente a la filosofía moderna desde Descartes a Hegel, el pensamiento formal de la filosofía analítica y la logística, o la concepción exclusivista científica; y también frente a Heidegger, que ve en último término en el humanismo la retórica romana, y no, en absoluto, la primariedad griega del pensar. E, igualmente, Grassi señala que, en España, el Renacimiento es literario y de radical importancia para el pensamiento, porque lo que lleva consigo es el estatuto de conocimiento que reclama la literatura, y quiere decir verdad y pensamiento. O, dicho de otra manera, es un modo más de conocimiento de la realidad.

En primer lugar está, desde luego, el conocimiento de la realidad más obvia y material o “res extensa”, como la llamaría Descartes, a través de su mensurabilidad y peso, y de la explicitación de su naturaleza física, química o bioquímica, que es el asunto de la ciencia. Y está luego el conocimiento especulativo y racional, y en otro plano muy distinto de cosas se da un conocimiento de los hombres y de lo humano, y de lo que a los hombres sucede o afecta en su historia con los demás y con sus propios adentros, que solamente puede expresarse en la narración y en la poesía, pero principalmente en la primera.

En realidad hubo en el pasado una cultura que, desde el principio y sin necesidad del proceso del que ya he hablado más arriba y que concluye con la capacidad de la literatura y en concreto de la narración para conocer el mundo y a los hombres, ha privilegiado este modo de conocimiento, y ésta ha sido la cultura judía. No sólo en la Biblia, sino en todo el ámbito cultural judío hay historias –y ciertamente poesía o leyes y normas morales o historia– pero la narración no sólo queda absolutamente privilegiada, sino que su lectura y comentario da lugar a otra narración. En este ámbito cultural, no hay abstractos filosóficos ni mitos, y su lenguaje es eidético o de imágenes, no especulativo o moral.

La judía es ciertamente la única de las grandes culturas que se presenta así, al margen de toda especulación, filosofía o mitología; el interés bíblico, en efecto, no está en el conocimiento del cosmos de un modo especulativo como el que se preconiza entre los griegos –la teoría numérica de los cielos y su armonía según Pitágoras, los elementos primigenios del agua, el aire y el fuego, la geometría teórica y aplicada, y ciertos teoremas– sino que el interés está en la experiencia existencial de la realidad, y contentándose con imágenes poéticas, aunque bien hermosas, el cosmos no suscita, a los hombres de la Biblia, la mínima curiosidad que pudiéramos llamar científica o metafísica: el sol es una lámpara para el día y la luna otra lámpara para la noche, la bóveda del cielo es el techo de una gran tienda del que cuelgan mil candiles. Para el mundo hebreo toda la preocupación se centra en la historia y en la vida diaria y el destino del hombre, y en la justicia en relación con los demás hombres y con el Creador, y estos asuntos se conocen contando historias; y hasta cuando en este mundo aparece la poesía, aparece en una dimensión distinta de la de los griegos.

La visión del hombre y el cosmos es en Grecia especulativa, razonante. El hombre forma parte del cosmos y, en el plano de la inteligencia y la sensibilidad, se hace a sí mismo, mediante la *paideia*. La visión del tiempo y de la historia es cíclica, el tiempo no tiene principio ni fin, y el vivir humano tanto personal como colectivo no tiene una finalidad fuera de la obtención de la riqueza y el poder, y la gloria del héroe vencedor en una batalla difícil, pero el héroe porta la gloria de la ciudad y de la estirpe, nunca se trata de un individuo en sí mismo. Y el hombre es un compuesto, según la filosofía platónica, de materia y espíritu.

Todo es diferente en el mundo bíblico, y cuando se realiza la versión llamada *Versión de los Setenta* –es decir, la traducción del hebreo al griego, hecha en Egipto, en el reinado de Tolomeo II Filadelfo, en el siglo III a.C.– los judíos dijeron que lloraron los ángeles porque ya el soplo divino sobre la tierra roja que hizo de ella un hombre se tradujo por *psique* ofreciendo y dando lugar a mil equívocos, porque, en el inevitable platonismo al menos formal en que habría de verteerse el cristianismo, el alma del hombre tendría que asegurarse como inmortal, pero, por ejemplo un fervoroso cristiano converso del judaísmo difícilmente podía asegurar esa inmortalidad del alma porque inmortal sólo es Dios y sería blasfemar que el hombre lo pretendiese. Los equívocos que esto llevó consigo están, desde luego, en el proceso inquisitorial hecho a los hebraístas salmantinos y de la Universidad de Osuna, y en otros muchos procesos; y desde luego en el caso de sinceros cristianos iletrados, conversos del judaísmo, que eran acusados de averroísmo y materialismo.

Pero esto es simplemente un ejemplo, y podemos considerar igualmente el aspecto de la pérdida de valor ontológico y poético que suponía la traducción de la palabra hebrea *hevel* que equivale a humo, neblina o vapor de agua". Porque, en los versos que en *Qohélet* dicen "humo de humos y todo humo" traducidos necesariamente por *mathaiotes* o "vanidad" y el verso entero por "vanidad de vanidades y todo vanidad", se da esa pérdida ciertamente, porque "humo" es un nombre que señala la esencia de los seres de este mundo y del mundo mismo; y "vanidad" es una noción moral, y la Biblia hebrea nombra lo que es, poéticamente, y no utiliza abstractos morales.

A través de la poesía en Grecia se cuentan las relaciones entre los dioses y los hombres, y los hombres pueden convertirse en héroes o semidioses, especialmente llegando a ser héroes guerreros, y de ellos habrá memoria, pero no de los hombres que no han obtenido esa condición semi-divina de héroe. Y en cualquier caso es el *logos* o discurso, una especulación y construcción intelectual o poética la que juzga todo y nos instruye en todo. Pero el conocimiento de la vida e historias de los hombres sólo son objeto de información o curiosidad, especialmente del pasado, que se fija documentalmentemente como tal pasado y se lee luego como tal pasado.

Esto no ocurre en el universo judaico y, en el plano bíblico lo ocurrido que se cuenta, torna a ocurrir cuando se lee o se escucha. Para subrayar algo así, Emmanuel Lévinas diferencia lo que él llama una historia o narración bíblicos de un documento de época que nos informa simplemente de algo que pasó, y señala en consecuencia que por esto mismo la Biblia sería un libro y no un documento. La diferencia consiste en que las significaciones de un documento ya quedan agotadas en él y, sin embargo, el libro invade o desposa la vida del lector, y su destino. Es siempre susceptible de ser reinterpretado y, por tanto, tornado contemporáneo, y el mismo libro rejuvenece al lector porque le dice siempre algo nuevo. Y el relato de una injusticia, por ejemplo, tiene la virtud de situar a la víctima, al menos en el acto de la escritura, y luego en el acto de la lectura, en el centro del mundo, haciendo desaparecer incluso a ese mundo, o señalando a la víctima como centro de él y haciendo comulgar a los demás con su sufrimiento, que es lo que hacía decir a Simone Weil que solamente unas cuantas obras y unos cuantos escritores de la literatura universal habían sido capaces de contar la desgracia humana. Y también debe ser recordado el poder de la narración para paralizar la violencia en el mundo.

En la historia de Isaac se nos dice que Abraham estaba dispuesto a sacrificar la vida de su hijo a Yahvé como se hacía en las religiones del tiempo, pero que Yahvé envía un ángel para impedir tal horror y violencia sagrados, y es lo que revive con la historia o *ritornello* que se canta en la celebración de la Pascua de Pan Cenceño o del *Pessah*, según el cual el *kabretiko* o cabritillo que se compra para la celebración de esa Pascua en familia es comido por el perro, y entonces se pone en marcha todo el mecanismo de la violencia y se pide al palo que castigue al perro, y luego al fuego que queme al palo, y al agua que apague al fuego, y al buey que beba el agua, y al *sholet* o carnicero ritual que mate al buey y, cuando el Ángel de la Muerte va a matar al *sholet*, interviene Yahvé para romper el proceso sin fin o circular de la violencia en la historia.

Pero, si esto sucede, es porque sólo de un cierto modo pueden contarse los relatos que no son simple documento de un pasado, y en ellos la palabra debe nombrar la realidad, que es poner nombre al mundo y a cada ser del mundo, como el mundo brota con una sola palabra de Yahvé, y Adam—nombre que quiere decir “tierra roja” y representa a todos los hombres—es luego el encargado por Yahvé de dar nombre a los animales, —y se supone que a las plantas igualmente— a cada cual según lo que es y no de otro modo. Pongamos por caso el nombre de “madrugador” que recibe el almendro en las lenguas orientales primigenias, por ser el primero que surge tras el invierno. Y con esas palabras deben contarse luego las historias.

Porque contar una historia desde este punto de vista es nombrar la realidad pero, a la vez, levantar vida con palabras; y en las propias páginas bíblicas está la historia que nos narra que, al año siguiente de morir Eliseo, entraron varias guerrillas moabitas en el país. “Y sucedió que al tiempo que llevaban a enterrar a un hombre, divisaron una guerrilla y arrojaron al hombre en la sepultura de Eliseo, y se marcharon. En cuanto aquel hombre tocó los huesos de Eliseo, resucitó y se levantó en pie” (2 Rey, 13,21). Y es curiosamente Juan de la Cruz, quien trae a colación esta historia a propósito de cómo deben ser de vivas y verdaderas las palabras del orador sagrado, pero también para toda palabra no meramente comunicativa, instrumental o “ahí-a-la-mano”.

Enmanuel Lévinas advierte en los años treinta a las democracias liberales que en un asunto como el del anti-racismo —o la tolerancia— no se puede instruir a nadie, sino que eso es cuestión de un *ethos* cultural o religioso. Sencillamente porque, en la instrucción sólo pueden ofrecerse datos e información y vocabulario; es decir “vocablos pero no “palabras”, porque

“la palabra en su esencia original es un compromiso ante un tercero en nombre de nuestro prójimo... La función original de la palabra no consiste en designar un objeto para comunicar con otro, ni en un juego sin consecuencias, sino que alguien asume una responsabilidad ante alguien. Hablar es comprometer los intereses de los hombres”. Y la educación de un alma, que es donde se averiguan estas cosas, es asunto de siglos, y corresponde a otras instancias que quedan al margen de toda acción política, social o pedagógica, incluida naturalmente la pedagogía literaria, si es que existe.

La naturaleza de la narración en la tradición judaica –y es la tradición del narrar ejemplarmente– queda consumadamente expresada en la historia contada por Martín Buber, según la cual a un rabino, cuyo abuelo había sido discípulo de Baal Shem Tov y era paralítico, le pidieron que contara una historia de su maestro y entonces el discípulo de éste contó que el santo Baal Shem Tov solía cantar y bailar mientras rezaba, y, mientras él lo contaba lo hacía también cantando y bailando, para concluir finalmente diciendo que *“así es como deben contarse las historias”*.

Es ciertamente de la Biblia de donde nace el relato o narración, que vuelven a revivir ante el que los lee o escucha contarlos, y éste es el instante en que se realiza el milagro de revivir lo muerto y hacer bailar a un cojo; es decir, hacer la historia *res nostra*, mientras que en las demás culturas lo que se cuenta es un hecho pasado que se documenta, o una ficción moralizante, que incluso puede afectar al lector como norma o ejemplo; pero se trata, por esto mismo, de una *res acta*, pasada y concluida, que no se repite ni puede repetirse al leerse o escucharse, y no realiza ningún milagro como la historia del abuelo cojo o paralítico del rabino discípulo de Baal Shem Tov.

En el mismo orden de cosas podríamos recordar sobre la eficacia en el contar lo que nos refiere Julien Green en su *Suite inglesa* acerca de este asunto y a propósito de la amistad entre Herman Melville y Nathaniel Hawthorne. Este pasaba muchas veladas en casa de aquél, y una vez contó una feroz batalla que el sólo había mantenido contra varios indios del Pacífico y con un solo hacha por toda defensa. De manera que escucharle había sido impresionante, sencillamente porque se había asistido a la lucha, y entonces, al despedirse Melville, la mujer de Hawthorne le dijo a aquél: *“¡Señor Melville se olvida usted del hacha!”*, y se puso a buscarla por todos los rincones, porque mientras éste relataba ella la había visto y experimentado que había acontecido algo.

Y sin duda el contar, que no es lo mismo que fabricar o fingir una historia, es un don, y podríamos recordar a este respecto un episodio criminal de años pasados en nuestro país, que casi tuvo las dimensiones de una tragedia griega. Se trataba de un horrible crimen. Al final de la vista oral, el magistrado pregunta al acusado, tal y como la ley prescribe, si todavía tiene algo que alegar, y entonces éste, que ha vengado con la muerte de seis personas la de su madre quemada viva en un incendio provocado por aquellos a quien él ha asesinado, explica al tribunal que lo que ha sucedido es que allá dentro en su corazón su madre ha estado quemándose seis años mientras se retorció de dolor como un sarmiento encendido, y él la ha vengado. Y, desde luego, que ni los informes psiquiátricos ni el discurso jurídico sobre la culpa y su grado pudieron decir ni la mitad de la verdad del acontecimiento que, sin embargo, en la retórica casi griega o shakespeariana de un hombre iletrado, ofrece la explicación de lo real en un habla carnal y verdadera.

En la historia y el relato judíos todo gira en torno a un acontecer, que le acontece al mismo narrador y también al lector u oidor del relato. No hay más que este acontecimiento y su resplandor o conmoción, y se aniquila en su entorno toda amplificación o retórica y épica inseparables de los grandes relatos. Tiene toda la razón del mundo la profesora Guadalupe Arbona cuando escribe que lo que define el relato es el acontecimiento. Lo demás, utilizando una expresión de la novelista norteamericana Willa Cahter, diríamos que es mobiliario; y, cuando nos ha ocurrido algo serio y fundante, el mobiliario sobra, aunque sea el de un imperio entero.

Y esto ocurre, en la Biblia, por ejemplo, con la historia, a la que me he referido con alguna frecuencia, que nos cuenta el narrador del libro del *Éxodo* acerca de dos mujeres o jóvenes muchachas, Siphrah y Puah, que son simplemente dos parteras, sin ninguna significatividad social. Pero el narrador que nos cuenta su historia sólo tiene ojos para ellas, en medio del soberbio esplendor del Imperio egipcio. Lo único que cuenta para él es la pequeña, mínima, clandestina historia de esas jóvenes mujeres que desobedecen la orden faraónica de matar a cada niño de sexo masculino que nazca entre los hebreos; y, cuando leemos tal relato, sentimos cómo irrumpe de golpe en todo aquel universo de poder y esplendor del Gran Relato faraónico, y lo subvierte y destruye con la memoria de aquel sufrimiento y aquella esperanza de liberación de la injusticia, enfrentándose a nuestra propia situación, y haciéndonos contemporáneos de esa historia, y, a Siphrah y Puah, contemporáneas nuestras. Esas dos mujeres son más importantes que el Faraón para la historia que se quiere contar, que es la

liberación de los hebreos de la esclavitud en Egipto. Y es una historia que se recordará y se recontará después, reviviéndose, porque siempre resurge como una historia propia; y no me estoy refiriendo exclusivamente a la recordación cultural judía o del *Pesah*, sino al poder que tiene para levantar viva toda la historia que allí se cuenta y sucede ahora mismo.

Cualquiera de nosotros podemos, ahora, contraponer una de estas eficacísimas formulaciones literarias bíblicas, a la inmensa mayor parte de las narraciones literarias que han tratado de evocarlas o reiterarlas, exactamente como John Ruskin hace con unos versos de Homero acerca del tema de la aparición de Elpenor, el compañero de Ulyses a quien se creía que estaba perdido pero había muerto, comparados con otros versos de Alexander Pope.

Dice Homero: *“¿Elpenor? ¿Cómo es que has emergido de las lóbregas sombras? / ¿Acaso has llegado más rápido sobre tus pies que yo sobre mi negro buque?”*

Dice Alexander Pope: *“Oh, dime, Elpenor, ¿qué iracunda fuerza te hizo deslizarte hacia las sombras y deambular con los muertos? / ¿Cómo pudo tu alma a través de reinos u océanos apartados / rebasar la ágil embarcación y abandonar el moroso viento?”*

“Sinceramente –comenta Ruskin– espero que el lector no encuentre motivos de placer ni en la agilidad de la embarcación, ni en la indolencia del viento” Desde luego que no, sino que este lector ve claro que en Pope todo es falso, y Ruskin denomina a esa ampliificación de Pope *“falacia patética”*. Y lo es.

Pero en el aspecto de la comparación entre formulaciones bíblicas y las formulaciones literarias de esas mismas historias en otros ámbitos, las cosas son mucho más desoladoras todavía, y pondré un solo ejemplo paradigmático: el de la historia de José. Son once páginas en la traducción del Génesis, de Cantera, una historia un poco más larga y llena de una belleza impresionante pero que no evita que se evapore el acontecimiento de la historia en sí misma, en los textos aljamiados en castellano de la literatura islámica –la *Historia de Yusuf–*, y mil ochocientas páginas en *José y sus hermanos* de Thomas Mann, sin que nos conmueva o nos haga re-vivir la historia ni una sola de ellas. La historia en esta novela de Thomas Mann es todo un magnífico ejercicio intelectual de ampliación informativa y reflexiva, pero toda esta magnificencia no nos hace la historia bíblica asunto nuestro.

Y no hay, por cierto, en nuestras letras, nada que no sea lo más alejado del modo de narrar del que vengo hablando. En este aspecto muy concreto, por cierto, el del contar, que se revela específicamente en los cuentos, los escritores españoles irán a buscar sus modelos a las fábulas moralizantes, que entre nosotros tienen como prototipo los cuentos del Infante don Juan Manuel, cuyo precedente es oriental, pero no bíblico; o el *Libro de los gatos*, que es un divertimento también didáctico y moralizante.

Así que, literariamente hablando, no sólo consiste la pérdida de la ausencia de complicidades con la narración bíblica y judía en general, por parte de la literatura española, o quizás en la incapacidad de ésta para la radicalidad y la detección del grosor de las cuestiones, y el desasosiego por la existencia y su justicia, la celebración de todo lo cual siempre constituyó la grandeza y profundidad del arte, sino que esa pérdida de la herencia bíblica está también en la renuncia que con esa pérdida se hace del modo de contar para que acontezca lo contado y para que las palabras levanten vida. Es decir, el lenguaje carnal y verdadero, que no es el lenguaje académico ni el retórico –ambos meros lenguajes de comunicación o “ahí-a-la-mano” que dice Heidegger–, sino aquél que, como subraya Jacob Burchardt, arrastra la lengua de los dioses, y la de los hombres antiguos, palabras moduladas como una turquesa por los tiempos y que contienen mil rastros de vida, y significan profundamente. Mientras la palabrería acompaña a la destrucción y a la muerte; y la palabrería es, en buena parte, el pregón y la sustancia de nuestro tiempo. Teniendo en cuenta además que el escritor, al igual que el artista, de esta tercera modernidad se ha convertido en un demiurgo, pero es dudoso que nos hiera y nos quemé, o nos llene el corazón de la alegría del oír contar.

No es que carezcamos de historias memorables como escribía Walter Benjamin; otro asunto es que despreciemos o no sepamos contarlas.



**Fat-que tu-faiblisses
(algo que siempre se olvida)**

Per fortuna
Infatti, gli affari piú intime restarono grigi.
Grazie signore, per avermi fatto sembrare stupida.

Heureusement
En fait, les arguments les plus intimes restaient sans couleur.
Merci, monsieur, parce que vous m'avez fait sembler si faible.

Afortunadamente
De hecho, mis asuntos más íntimos perdieron el color.
Gracias señor, por haberme hecho parecer estúpida.

Glücklicherweise
sind in der Tat die intimsten Aspekte farblos geblieben.
Danke dir, mein Herr, dass du mich als ein Idiot dargestellt hast.

Fortunately
In fact, the most intimate issues went colorless.
Thanks you Sir, for making me seem so stupid.

Elena de Frutos

Una mirada de soslayo al medievo. *La noche del Inocente* de Angélica Gorodischer

JEANNE RAIMOND

Université de Nîmes

A sidelong glance to the Middle Ages: Angela Gorodischer's *La noche del Inocente*

Abstract

La Noche del Inocente by the Argentine author Angelica Gorodischer is a story about the linguistic and sensual awakening of a simple monk. Through its study we will try to unravel how the film has been elaborated by highlighting the combination of key narrative motifs, with motifs that appear later. We will examine how the story adequates to the representation of a past time and the signs of possible gaps. In order to consider the preliminary work to the situation of the story in a space determined by a particular time, we have to focus not only on the faults of the reconstitution, and on the construction of the character in search of a language that allows him to communicate, but we have also to interrogate about the intertextual memory and the transmission channels in a general way. We will treat the theme about the lineage story that appears in the film considering its problematisation by a very deteriorated family history and by a impertinent monastic experiences, and we will also ask ourselves about the identity reference and its gender relation.

Key words: Narrative Motifs. Intertextual Memory. Lineage Story. Gender.

Resumen

El estudio de *La noche del inocente*, de la autora argentina Angélica Gorodischer, relato del despertar lingüístico y sensual de un monje algo lelo, cuyo sistema de elaboración se intentará desenredar, pone en evidencia la combinación de motivos narrativos clave con motivos posteriores. Examinaremos los procesos de adecuación del relato a la representación de un tiempo pasado y los indicios de eventuales desfases. Considerar el trabajo preparatorio a la situación del relato en un espacio determinado por un tiempo no será sólo fijarse en los fallos de la reconstitución, en la construcción del personaje en busca de un lenguaje que le permita comunicarse nos interrogaremos sobre su memoria intertextual como de forma general sobre los canales de la transmisión. La presencia de una temática de relato de filiación nos llevará a considerarla en su problematización por una historia familiar muy degradada y por unas vivencias conventuales impertinentes y a interrogarnos sobre la referencia identitaria y su relación al género.

Palabras clave: Motivos narrativos. Memoria intertextual. Relato de filiación. Género.

ISSN. 1137-4802. pp. 129-138

«En el mundo hay cosas que mueren y cosas que no mueren». Con esta primera frase de la novela ya nos encontramos en el corazón del bosque de la tradición, de la intertextualidad, de la proliferación de textos



cruzados y de la problemática renovación de unos por otros, en lo que constituye la base de una reflexión, sobre qué medieval puede ser el de *La noche del Inocente*, una novela de la autora argentina Angélica Gorodischer, que salió en EMECÉ en 1996. El relato es el del recorrido de un simple lego, identificado por sus viles tareas, hacia la conquista del lenguaje, de la felicidad y de la gloria. Para franquear las puertas que dan acceso al medieval de *La noche del Inocente*, partiré de la observación de las frustradas prácticas discursivas de este pobre Pisou y de su evolución hacia una elocución personal y razonada e iré señalando los hitos textuales que balizan su recorrido. Me referiré pues esencialmente, en cada etapa de la evolución del protagonista, a unos tipos de textos identificables, dos a cargo de la literatura culta, hagiográfica, marial o sapiencial, y otro, más potente, que se deja entrever como un texto cultural, el del Apocalipsis, concediendo a aquellos el carácter referencial y normativo que el último rebasa y embarga.

Normativa y entorno masculino

A principios de la obra la expresión de Pisou confesando en términos del siglo XIV “su culpa, [...] su gravísima culpa”, su pecado original, la concupiscencia, viene sostenida por el andamiaje comunitario de referencias a oraciones y frases bíblicas. Su idioma apenas tiene formas que le permitan comunicar torpemente con los demás monjes o con la Virgen:

«Señora, trata de decir para adentro sin mover los labios, Señora muestra que. Pero no puede; no puede rezarle a una mujer, eso es lo que pasa. No es una mujer, indigno pecador, le repite su conciencia.» (p. 34)

y sólo a la Señora le reza con facilidad “en la lengua simple de los campesinos y los villanos” cuando por primera vez limpia su estatua:

«Baja rápidamente los ojos secretos, los aparta, más lejos, más abajo, casi hasta perderse más allá de las paredes, y entonces sí las oraciones acuden con facilidad y reza en la lengua simple de los campesinos y los villanos, reza, tratando de olvidar lo que sintió.» (p. 37).

Se revela entonces la relación entre su lenguaje y el esquema social que lo enmarca. La imposibilidad de sentir y de expresarse personalmente corresponde con el período de su perfecta adecuación con el sistema conventual y no le faltan tanto las bases del idioma perdido, que usaría

para hablar a la madre añorada, como las del idioma de los problemáticos padres que tendrían que haberse encargado de criarle y de educarle¹. La ausencia de la relación filial marca el texto: falta la imagen del Hijo que Ella –María– no tiene, que él –Pisou– no fue, que no es ninguno de los legos. Están ausentes las figuras paternas y apenas se evoca la de Dios Padre al que se tiene que rezar. Al Superior nunca se le llama «Padre» y los otros monjes mayores tampoco pueden ser figuras de sustitución. Sólo existe el recuerdo de los padres de los santos, lo más a menudo indignos, interesados como pudieron serlo los Papas, lejanos, metidos en los negocios de la canonización, repartidores de beneficios:

«el Papa de turno accedió rápidamente al pedido de aureola y altar propios, ya que en esos tiempos era más fácil escalar posiciones después de muerto que antes, porque a Roma le hacían falta santos, y muchas veces no se veía muy claro de dónde sacarlos» (p. 172)

Además a cada figura masculina degradada le corresponde un pecado capital cuando no se la asimila con un animal: un ejemplo Anatoli cuyo apodo «El Miel» remite a la gula, aparece como una anamorfosis de Judas, con sus «rojas [...] crines de alazán», y su boca aureolada de huellas anaranjadas de sabrosos manjares².

Y Pisou quisiera identificarse con el más lejano de ellos, al que no cruza nunca, el hermano Marcus que lee y predica pero, dice el texto, «ni siquiera sabía que quería todo eso»:

«Pisou quería ser fraile; quería que lo tonsuraran, que lo ordenaran; quería aprender a rezar en latín, a hablar desde los altos estrados del convento como el hermano Marcus, a leer los viejos manuscritos iluminados como el hermano Rennert, y ni siquiera sabía que quería todo eso.» (p. 27)

Pisou, que no sabe latín, no puede reivindicar ninguna pertenencia, ninguna tradición y se condena el día que osa un tímido “yo”, designándose torpemente como individuo mientras se tenía que quedar indefinido. El foso de incompreensión que se abre ante Pisou no es sino una consecuencia de un trasplante cultural imperfecto que insta a la par que mide la distancia entre el clérigo y el analfabeto, asimilado en los *Milagros* en los que la devoción suple la ignorancia, con el pobre en espíritu de las Bienaventuranzas. El motivo narrativo del monje ignorante se encuentra como desviado por el desprecio que suscitaría el que escapa a lo que se

1 BATANY, J. (1999), page 312: “la langue courante, appelée “langue du père” (*patrius sermo*) jusqu’au XI^e devient la “langue de la mère” (*sermo maternus*) au XIII^e siècle, pour mieux s’opposer au latin, langue du Père céleste, mais en fait, elle commence déjà à être celle du Roi qui prendra le relais d’un Dieu devenu trop distant comme “père” au XIV^e siècle.”

2 PASTOUREAU, M. (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental* «L’homme roux. Iconographie médiévale de Judas» pp. 197-208.

concibe como sistema del convento erudito. Tanto Pisou como su envés, el bibliotecario Rennert, manifiestan un sentimiento de singularidad absolutamente anacrónico. El relato ha construido un mundillo de personajes aislados que no toma en cuenta el sistema de interdependencia que caracteriza la sociedad medieval.

Distan las prácticas del Convento de las que evoca el mester de clerecía que moldea el mundo so cubierto de introducir el idioma del pueblo, y no deja espacio ni a la fantasía ni a las dudas que tanto teme el hermano Rennert. Sin embargo existe la dimensión propagandística: este amo de los viejos legajos, los utiliza para su propio beneficio o para el del Convento como Berceo que «renueva» votos para renovar monasterios (Dutton, 1967). Pero en el Convento el monje Rennert es casi un florentino que ansia la púrpura cardenalicia y no le anima ningún sentido de la comunidad:

«tenía el don de encontrar textos para el convento, viejísimos manuscritos, rollos iluminados, reliquias, piedras brillantes sembradas de polvo de oro que hubieran pagado el rescate de un rey, aparatos misteriosos que se movían solos, en los recovecos más inesperados» (p. 92)

En el sueño de Pisou, su inteligencia le hace amo de las gárgolas: su pericia en la invención de falsos documentos corresponde con su aptitud para domar otros monstruos. Lo que es difícil, extraño, abstruso, malévolo, peligroso, todo esto, en el proceso de una dinámica de deformación, lo puede dominar el que posee el poder de la palabra. Según la perspectiva adoptada cambian las gárgolas de aspecto, cambia su vuelo, se modifican sus intenciones: de agresivas y sometidas a Rennert, el bibliotecario, pasan a ser solidarias con Pisou. Todo un material se renueva...

Deseo e intimidad

El lego para ser clérigo tiene que ser sabio, puro y sufrido y Pisou se afana por serlo cuando de este modelo no queda nada en el Convento, designado por la mayúscula y que constituye un ícono de una espiritualidad de raíz benedictina degradada. Figura de una Iglesia precismática, parece concentrar una serie de compromisos con el abandono, la decadencia y la concupiscencia aunque el único al que se le puede tachar de concupiscente es un impotente, el Superior del convento. El pobre hombre necesita intermediarios de todo tipo para cumplir su imposible deseo: necesita que le ayuden el bibliotecario ambicioso y las criaturas de piedra

que le obedecen y que le lleven a una chica drogada aunque algo hecha a los remilgos cortesanos que corresponden a los modales del antiguo entorno del Superior (y se perciben aquí las huellas de una antigua práctica de tipo cortés también ya degradada).

Se encuentra invertido el camino del ejercicio de la concupiscencia: no sale nadie vivo ni muerto del Convento, excepto Pisou. Lo que sí es central es el miedo, el encerramiento, figura negativa de la clausura, la violencia a la que van a someter el cuerpo de la joven y a la que somete Pisou su propio cuerpo con la práctica excesiva del ayuno. Estos tópicos de una Edad Media negra, represiva, se oponen a los que circulan en los motivos narrativos de los textos tanto el de Sor Beatriz como el del *sponsus marianus*, este novio de la Virgen que siempre encuentra a la auténtica dueña de su corazón que le libra del demonio. Este motivo aparece aquí como modernizado, reinterpretado, tomando en cuenta las tensiones sexuales y las frustraciones mientras todas sus ocurrencias medievales desembocan en la conversión al buen amor.

Es como si, en este convento dejado de la mano de Dios sólo quedara el miedo por ejemplo a que se le queden secas y pegadas las tripas a Pisou, y es de notar la extraña ausencia de compasión manifestada por los santos y por la misma María. Mientras en los relatos de milagros medievales aparece con nitidez la predominancia de los milagros de curación sobre cualquier otro tipo, aquí parece que la piedra omnipresente del Convento alza barreras a la compasión (Sigal, 1985). En los textos medievales se disociaría el motivo de la curación del de la enfermedad, de la precariedad que son vistas obsesivamente por la modernidad en el medieval. Potentes filtros contemporáneos estilizan pues la visión del medieval. Pisou sufre los estragos de un tópico oscurantismo medieval y los que le rodean se encuentran tan desorientados como él. La historia de Pisou es la de un ser contemporáneo precipitado en tiempos "mixtos".

Y parece muy poco central la devoción marial de aquellos monjes cuya orden no podemos identificar pero entre cuyas prácticas y en cuyo entorno podemos distinguir algunas señales de espiritualidades variadas. Si otra práctica discursiva, la de la literatura ejemplar sermonaria de la cual retoma nuestro relato la a-temporalidad, puede haber permitido la identificación por el lector de la época referida como medieval absoluto, parece muy difícil determinar o tan sólo imaginar las características de la espiritualidad del Convento. De la orden de San Benito han guardado el estudio, la torre de la biblioteca, el *scriptorium*, pero de San Bernardo ini-

ciador de la devoción marial han heredado la desconfianza por las manifestaciones abusivas del amor de María. ¿No coinciden acaso los pudores de los ratones de la cripta con la vergüenza cisterciense, no manifiesta su sospecha acerca de la conducta de las imágenes los alcances de la predicación de San Bernardo? Los ratones escandalizados por María, criticando tropos y retratos sugieren que:

« Las imágenes no son más que esto, imágenes, ideas, símbolos, figuraciones, y en todo caso comparaciones, tropos, metáforas; o, según sostienen los materialistas, menos aún: retratos, imitaciones y nada más. Y hay que convenir en que ni los tropos ni los retratos pueden andar poniéndose en evidencia con eso de los cambios de color y los abrazos y las caricias. Deberían, faltaba más, mantenerse impávidos, silenciosos, fríos, duros, impasibles y serenos a través de todas las pruebas y a través de todos los tiempos». (p.128).

Y Pisou que se va repitiendo que María «no es una mujer», designándose como «indigno pecador», no logra nombrarla. Quizá por la relegación de su estatua en la cripta esté la Virgen muy sola: de tanto estar sola ha perdido este “sentido de la realidad” que hacía de María la figura benévola y eficiente de la madre en la literatura marial de los siglos XII y XIII. La Señora a la que limpia Pisou no es gloriosa, ni Madre de Nuestro Señor, no se le atribuye ninguno de estos calificativos que la designaban dentro de un orden humano en su relación con Dios. Muy alejada de la figura de la dama cortés que amparaba en la literatura marial el desahogo del desarrollo del discurso del “amor a lo divino” la Señora de la cripta no tiene Señor, ni marido, ni Padre, ni Hijo. La relación amorosa entre Pisou y la Señora se encuentra aquí despojada de su vertiente cortés en la expresión de la dependencia. Desaparecen las nociones de servicio, de galardón presentes en los textos para dejar lugar a una historia de amor, llevando Pisou en sus brazos a María cuya presencia extraña al despertar.

Tampoco visten a María los nombres que le da Berceo en la “Introducción” a sus *Milagros*, nombres que la colocaban en la línea del Antiguo Testamento. No alcanza la cultura de Pisou para tales metáforas que ni siquiera parecen usar los monjes de este convento. Oponiéndose activamente a su indiferencia afirma Pisou una espiritualidad que se podría calificar de franciscana. Para él la Señora va a ser el Prado siempre verde de Berceo, el prado de sus verdes mañanas oliendo a jazmín y a regazo materno.

« el cuerpo de Nuestra señora de mármol es como la tierra y el valle y el monte y el agua/ Pisou se baña en el río y el agua lo acuna y lo besa y lo alza hasta el ojo del manantial de donde viene el río...» (p. 97).

Pisou aprecia en el mundo lo suave, lo tierno, todo lo que interpreta como posible creación mariana y que califica con términos dignos del *Cantar de los cantares*:

«Está seguro de que el sueño es hechura de Nuestra Señora. Tiene que serlo. Las batallas, los Estados, los cuchillos, los edificios, las invenciones, las murallas, las leyes, todo esto es obra del Todopoderoso. Pero los sueños, los ojos del agua, el oro escondido en la tierra, la piel de los osos, la canela y el azúcar y el cardamomo, el huso, las nueces, el cristal y la plata, los nombres de las estaciones, el hilo de lino, los terciopelos y las sedas y las flores amarillas en el campo y en los huecos de los brazos, todo eso es hechura de Ella.» (p 112).

Fantasia y Gloria

En lo que concierne a la disposición del convento, no hay sitio ni para el recogimiento singular ni para una circulación de la comunidad que permita la comunicación. Es extraña la ausencia de claustro, centro del convento e imagen del paraíso. La aberrante organización del edificio hace que el camino iniciático de Pisou tenga forma de estrella; aparte del subir y bajar perpetuo desde la cripta hasta la biblioteca siempre tiene que alejarse hacia las capillas-pabellones de los santos que se encuentran alrededor del edificio central, como si fueran más bien torres de un edificio fortificado central que capillas radiantes de una iglesia. Son como un pretil que protegería y aislaría del mundo. Está Pisou buscando su propio camino entre santos de devoción local, siempre situados en el orden del mundo y por cuyas virtudes no se preocupa nadie. Por ellos sabe Pisou de privilegios: la mitología que le imponen no cuadra exactamente con la de una comunidad monástica, son héroes que más bien encajarían con un castillo fortificado. Y mientras deambula o reza en la cripta el lego, comen en los pisos superiores los monjes. Los componentes de las parejas oposicionales tales como alto/bajo, sublime/grotesco se invierten o se superponen, lo cual constituye una muestra de la redistribución de este material cultural a partir de España en derroteros latino-americanos.

Más allá de los nichos se extiende el mundo, representado por dos auténticos extraños que son el infiel y el peregrino, mentados cada uno sólo una vez. El Convento-fortaleza impide la expansión, la abertura. La cripta-escondrijo y los nichos-capillas son dos ejemplos de la inversión de los esquemas de mostración / ocultación a los que se ciñe el Convento. La cripta como condenada a no ser más que un sótano por la presencia de una



sola escalera, y a la que nunca baja nadie, no deja que pase por ella la oración comunitaria. Este lugar escondido que solía acoger las reliquias, acoge aquí la imagen del cuerpo de María por el que se podría definitivamente alejar al inocente de la ordenación si no constituyera este escondrijo, cuya importancia determinante no deja de subrayar Pisou, una como matriz a partir de la que puede nacer y desarrollarse su fantasía de amor.

El lego más perdido aún en el mundo que por los pasadizos del convento, es el único que conoce la identidad de María con la Puerta del Cielo, y que va a experimentarla. La María de la literatura medieval es una figura activa que aparece y desaparece en los relatos pero que al final se lleva a sus devotos hacia el gozo de su presencia (Soriano M., Raimond, J. 2004). Pero aquí la respuesta marial por ejemplo a la pregunta recurrente de Pisou: “¿es pecado la osadía?” (p. 76, 90) no se expresa escandalosamente como suele hacerse en los textos del siglo XIII por medio de diatribas, argumentaciones e iniciativas; aquí se conoce en lo apartado, en el secreto de la insólita relación de los dos protagonistas. Son curiosas las sistemáticas correspondencias invertidas entre lo posible y lo soñado, la bajada a la cripta y la subida al cielo, la ruptura del ayuno gracias a un bocado de mollejas fritas y la salida de la animalidad de Pisou, la salida al paraíso por el pecado y a la felicidad por la muerte.

Así el lenguaje de Pisou se va a estructurar cuando intuya la importancia de lo oculto en las expresiones de la fe. La apropiación del idioma pasa por su imaginación, cuando les empieza a hablar a los santos de los animales, de su infancia, y cuando le cuenta a María sus recuerdos. El sueño de Pisou va de la ensoñación de un lego agotado por el cansancio hasta la visión, pasando por un estado de semi-vigilia en el que se agudiza su percepción del mundo. Pisou oye “la respiración de las piedras que son el cuerpo del Convento” (p. 20) y describe entonces los adornos del convento: las luces de las vidrieras, la gárgolas, los pórticos esculpidos, que nadie ve ni mira fuera del lego.

El sueño constituye la única vía de escape de la que, moldeado todavía por criterios de contención de la espiritualidad, se esfuerza por salir, al principio de la obra:

«allá a la mesa, custodiada por dos dueñas bigotudas y mal engestadas, a la izquierda del Superior se sienta Nuestra Señora toda de oro y de plata y de azul, y a su alrededor no hay nada, todo ha desaparecido salvo las voces de los ángeles que salmodian en latín las formidables oraciones del hermano Marcus.» (p. 40).

Los primeros sueños de Pisou, en la tradición “apocalíptica”, son sueños tremendos, de destrucción y de pavor. Prevé

«algo va a pasar, algo atroz e insolente, un remolino negro nos va a tragar a todos y vamos a girar, girar cayendo como piedras, como pájaros muertos en el aire lleno de humo venenoso». (p. 42)

Habla de “lanzas, como espadas, como enormes puñales de plata líquida”, (p. 184). La sensibilidad de Pisou cobra su dimensión medieval universal al acercarse al modelo de máxima difusión. El Apocalipsis es un texto cultural que fundamenta y respalda la sensibilidad cristiana (Raimond, 2001). Además su conocimiento ha pasado por la imagen. Es entonces coherente la visión de Pisou de un Juicio Final pervertido por la presencia de la mujer a la izquierda del Superior, presente en algunos tímpanos góticos, pero se resuelve inmediatamente en la evocación de un regazo-hogar y de las varas de lirios que separan el espacio de Gabriel del de la Virgen en la iconografía a partir de finales del siglo XII³. Así maneja Pisou su propia fantasía. Por estas imágenes le nace la expresión personal.

Cuando renuncia al espejismo del conocimiento falaz del latín y de la escritura llega al sentir y al expresar lo experimentado. La oposición transcendencia /experiencia se va haciendo más confusa. La pérdida de la unicidad, el evacuar la dependencia dentro del Convento o de la Iglesia, sugiere la pérdida del sentido de la transcendencia que se borra ante la experiencia. Accede Pisou al conocimiento abandonándose al sentir. Así es como presenta una nueva versión de la trasmutación del mármol de la estatua a la carne de la Señora, versión nada teológica pero sí embebida de una culpable sensibilidad oriental al poder de las imágenes.

A la hora de la muerte, escapa Pisou por las alucinaciones, por la sensualidad y el sentimiento, hacia el luminoso manto de María. Por el sueño, por la visión, ata los cabos del deseo y del recuerdo, por ellos se puebla finalmente el Convento de presencias femeninas maternas o enamoradas en un proceso de transformación que reorganiza el mundo.

[...] como si ella hubiera venido a [...]convertir las escobas en varas de lirios, para que el Convento sea más una madre que huele a leche y a canela que un padre que huele a cilicio y arnés. (p. 43)

³ PASTOUREAU, M. (2004): *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, « Une fleur pour le Roi », pp. 99-100.

Referencias bibliográficas

- BATANY, J. (1999): *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous la direction de Jacques Le Goff, Fayard.
- DUTTON, B. (1967): "*Vida de San Millán de la Cogolla*" de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica por Brian Dutton. Londres: Tamesis Books Ltd.
- PASTOUREAU, M. (2004): *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, éd. du Seuil, Paris.
- SIGAL, P-A. (1985): *L'homme et le miracle dans la France médiévale*, Éditions du Cerf, Paris.
- RAIMOND, J. (2000): "L'Apocalypse, Le Jugement Dernier et la structuration du sujet culturel médiéval". Communication présentée au 2ème congrès du GRIMH "Images et divinités", (16-18 nov. 2000); Lyon, *Les Cahiers du Grimh*, n°2, 2001.
- RAIMOND, J. (2004), "La parole mariale dans les *Cantigas de Santa María*", Actes du Colloque "*Figures de Marie*", CUF de Nîmes, *Sociocriticism* 2004-2/2005-1, pp.209-221.
- SORIANO, M.. (2004), "Le corps de Marie. Transgénéricité dans *La noche del inocente* de A. Gorodischer», Actes du Colloque "*Figures de Marie*", CUF de Nîmes, *Sociocriticism* 2004-2/2005-1, pp.209-221.

Sonetos

RAÚL EGUIZÁBAL

Universidad Complutense de Madrid

NATURA MORTA

Giorgio Morandi

*Nadie nos dijo que la vida era esto.
Pero al verlas, las copas, las botellas,
esa alba franqueza de las estrellas
que se hunde en la silueta y en el gesto,*

*nos dejaban el orden y el misterio
de las cosas amables, conocidas,
más deseables cuanto más sabidas,
en su brillo invernal de trazo serio.*

*Como una aparición, el blanco viste
un mundo hecho de jarros y de flores
bajo un amanecer de luz herida,*

*un tanto mineral y un tanto triste
en su lírica ausencia de colores.
Nadie nos dijo que esto era la vida.*

EL ABISMO

*Ni el cuerpo que sumerjo en ese río
donde vaga una aciaga luna llena,
ni el color, ni la música que suena.
Todo es de la honda noche y nada es mío.*

*En la penumbra de un jardín vacío
tu mano graba la menuda arena
y en mi rostro la huella de otra arena
ha ido dejando su perfil sombrío.*

*De oro la arena y de plata la espuma
que arrastran las mareas poderosas
del olvido en las tardes numerosas.*

*Un hilo nos une de sueño y de bruma.
Trenes, órdenes, relojes o rosas:
Nos separa el abismo de las cosas.*

2006. *El Enigma del barman*. Ed. Estampa, Madrid

LA CASA DE LOS FAISANES

*Veo una solitaria arquitectura
que flota en el paisaje vaporoso.
Algo tenue o invisible o dudoso
como ese sentimiento que no dura*

*parece levantarse en la mañana.
Toma la niebla indefinidas formas
que no se adaptan a las frías normas
que el destino gobiernan. Más cercana*

*me parece tu efigie en el espejo
oscuro de mi memoria que el raro
y húmedo territorio en que me amparo.*

*Nubes, agua, niebla, sombra y reflejo
dibujan un incierto laberinto.
En este mismo instante yo lo pinto.*

2010. *Ronda con Fantasmas*. Ed. Sitio Adorable, Logroño

Reseñas

El joven Ribera

MANUEL CANGA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

El joven Ribera

Museo del Prado.

Madrid 5 abril - 31 julio 2011

Treinta y dos cuadros integraban la exposición organizada por el Museo Nacional del Prado entre el 5 de abril y el 31 de julio de 2011 para mostrar una selección de las pinturas que el valenciano José de Ribera, también llamado el *Spagnoletto* (1591-1652), realizó durante su etapa de formación en Roma, donde pudo estudiar a Caravaggio y Annibale Carracci: máximos exponentes del naturalismo tenebrista y del clasicismo romano-boloñés que triunfaban por aquel entonces. Aunque la muestra también incluía algunos cuadros realizados ya en Nápoles, donde Ribera pasaría la mayor parte de su vida trabajando al servicio de cofradías, órdenes religiosas, altos cargos políticos, autoridades eclesiásticas y miembros de la aristocracia. Por vez primera pudieron verse reunidas en Madrid algunas obras cuya autoría fue desvelada no hace mucho por especialistas como Nicola Spinosa y Gianni Papi tras el análisis detallado de las telas, el examen meticuloso de los

inventarios de coleccionistas particulares y otros muchos documentos escritos, lo cual ha llevado a perfilar con más criterio el sentido de una obra que condicionó el devenir de la pintura barroca, renovando temas e introduciendo nuevos modelos iconográficos.



Los cuadros de Ribera están protagonizados en su mayor parte por figuras de gran tamaño que parecen sumergidas en espacios aislados, oscuros e inaccesibles, si bien es cierto que en muchas ocasiones se empleó a fondo para jugar con las apariencias y sugerir movimientos de aproximación al observador, cuya integración en la escena tiende a buscarse de manera premeditada y recurrente

en la estética del Seiscientos. Ribera no solo tenía una asombrosa capacidad para controlar los detalles y resumir en pocos gestos lo esencial del tema elegido, sino que, además, solía trabajar a toda velocidad componiendo directamente sobre el lienzo, sin necesidad de bocetos o dibujos preparatorios. La de Ribera es una obra diseñada con mano vigorosa para mover el ánimo y apretar el corazón; una pintura visceral que llevó al extremo las aportaciones de Caravaggio, con sus juegos de luz y sombra, sus formas torturadas y sus raras composiciones, aunque sus cuadros resultan más graves y ásperos que los del gran maestro lombardo, tanto por la técnica empleada como por el tratamiento general de la representación.

De entre todas las pinturas seleccionadas, cabría destacar el bellissimo perfil de *Santo Tomás* de la colección Longhi, con su combinación de líneas cruzadas, *La resurrección de Lázaro*, que nos ofrece una excelente interpretación del episodio narrado en el Nuevo Testamento (Jn 11, 38-44), el *Juicio de Salomón*, con su decorado teatral y su violencia contenida, la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, que muestra un impresionante estudio anatómico y un soberbio drapeado, *La negación de San Pedro*, con su atmósfera densa y oscura y una composición en aspa diseñada con sutileza, la serie de los *Sentidos* o la curiosa versión de *San Bartolomé*, a quien Ribera retrató siguiendo el modelo plasmado por Miguel Ángel en la Capilla Sixtina: exhibiendo el cuchillo y la piel que sus verdugos le arrancaron por difundir la fe cristiana y negarse a sacrificar a los dioses.

El *Españoleto* fue uno de los que mejor supieron captar con sus pinceles la ago-

nía y el valor de aquellos primeros cristianos que vivían de cara a la muerte y estaban llamados, según escribía Tertuliano en tiempos de Septimio Severo, a la milicia del Dios vivo; de aquellos hombres y mujeres que tenían la fortaleza necesaria para aguantar los golpes del prójimo y dejarse matar, dando así testimonio de la firmeza inquebrantable de sus convicciones: un rebaño de ovejas entre lobos hambrientos. A fin de cuentas, sabemos que Ribera trabajaba casi siempre para satisfacer la demanda de una variada clientela que veía el arte como un instrumento de propaganda y devoción, y sentía la necesidad de tener y ofrecer modelos de comportamiento acordes a su sistema de valores. Al margen de su incuestionable mérito artístico, de su potencia plástica, es evidente que tanto los cuadros de Ribera como los de Pereda, Alonso Cano, Valdés Leal y otros muchos pintores de inferior categoría, nos indican que la vida es un valle de lágrimas y es preciso mantener la guardia, estar alerta, para entrar con buen pie en el otro mundo.

La exposición nos ha ayudado, en suma, a conocer mejor la obra de un pintor irrepetible que fue a nacer en una época de contrastes que marcó de incertidumbre y desengaño lo más granado de las artes y las letras; un artista que se ocupó de explorar las posibilidades y los límites del naturalismo para darnos una visión muy particular de la relación del sujeto con lo real, en el contexto de una cultura que sabía apreciar el valor de sus propios símbolos.



Sombrero de copa. Cine musical clásico.

Luisa Moreno Cardenal

Obra Social de Caja España y Caja Duero.

Valladolid, 2010.

El mayor mérito de este libro es haber descubierto que hay mucho por descubrir en el cine musical. Un género no tomado en serio y no tomado como objeto de estudio científico es elevado a este rango quedando demostrado que tras la danza y el humor de la comedia musical se pueden encontrar elementos de análisis tan considerables como los de cualquier otro género. La autora no duda en tratar la película de un modo tan indudablemente científico como es su inserción en los ejes del deseo y de la carencia y el film demuestra, así, estar sólidamente construido.

La trama no se distancia mucho de algo habitual: dificultades que se interponen en el encuentro de un hombre y una mujer, enamoramiento, enfrentamiento, con la inevitable medición de fuerzas entre uno y otra, y la resolución mediante el compromiso. Pero la autora encuentra una transversalidad sobre la que se constituyen los ejes del relato: la dialéctica masculino-femenino que es estudiada de modo que se entiende de una vez para siempre en qué consiste la llamada "lucha de sexos".

La dialéctica masculino-femenino es analizada a través del espacio de uno y otro sexo, encontrando un momento de especial claridad en la descripción de las habitaciones de Jerry, abierta y exterior,

La ciencia de la danza

LUCIO BLANCO MALLADA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

y Dale, que se remite a lo más interior posible. Otro momento señalado es el análisis de los elementos coreográficos del tema *Top Hat*: las farolas con su marcada verticalidad y su trazado en diagonal, convergiendo en el protagonista, que remiten a la virilidad. También en escenas no musicales se señala cómo la diferencia sexual es dada por líneas verticales que marcan el decorado dibujando una barrera de separación entre hombre y mujer.

Otro elemento de análisis en la dialéctica masculino-femenino es la proxémica a través de la cual se muestra el significado del movimiento de la danza: acer-



camientos y alejamientos aportan significado y dotan de sentido a la coreografía proporcionando unas claves imprescindibles para un buen entendimiento, no solo de la comedia musical sino de todo el cine de este género. Ciertamente las posiciones del baile llegan a constituirse en posturas psíquicas: el hombre inclinado sobre la mujer, sujetando a ésta en la llamada *caída sostenida*, que figura como la metáfora del abandono al goce, en palabras de la autora del libro.

No renunciando a nada que pueda aportar claridad y significado, también se cuenta con el vestuario, y, más allá de

esto, con la interpretación que es posible hacer de su papel en el desarrollo del deseo, en el avance hacia su logro a través del enredo. La observación del vestuario de Jerry y Dale en el tema *Cheek to cheek* lleva a señalar el tono oscuro y recitividad impecable en Jerry, “dando fuerza y firmeza a la figura masculina”, en contraste con la claridad y el movimiento del vestido de Dale, adornado con suaves plumas que extreman la sensualidad de su aspecto y de sus movimientos y que van cayendo durante la danza; una imagen que remite a un desnudo progresivo y que lleva el número al momento de mayor erotismo. Un erotismo implícito que impregna toda la película, especialmente en la danza y que deja constancia de que el deseo es irrefrenable aunque se le opongan obstáculos a la seducción inmediata, lo cual también dice mucho de cuál es el carácter de este tipo de relatos.

Realmente pocas veces se ha mostrado un conocimiento del erotismo tan claro como en este libro. Los movimientos, el derroche de energía propio del acto sexual, la armonía de las posturas, el acercamiento máximo de los cuerpos son elementos que la autora va desgranando en su análisis de cada paso de cada danza y, por tanto, en cada paso de la historia.

La trama es segmentada en piezas que pormenorizan al detalle el progreso y los avatares de la historia –*la primera bofetada, el miedo al escándalo, la importancia de las apariencias, mujeres con los pies en la tierra, hombres con los pies en el aire*– y a través de estas piezas van haciendo su aparición los elementos sobre los que se sustentan los ejes argumentales de la carencia y el deseo.



Todo ello no se ve obstaculizado por el hecho de que se trate de un film de humor, una comedia musical. Por el contrario, el humor proporciona algunos de los elementos más interesantes como objeto de análisis. La observación de los tópicos del género es un fluido de información y los estereotipos tampoco pasan desapercibidos.

Los espejos y el narcisismo, el narcisismo y su interposición entre hombre y mujer, entre frivolidad y compromiso, entre juego de inmadurez y seriedad de madurez, todo es útil para seguir el trazado y cada paso de la trama.

Humor y seriedad no son opuestos, o, como dijo Breton, la contradicción no es más que una paradoja. Se puede escribir sobre un tema aparentemente ligero y descubrir tras esa aparente ligereza algo de gran interés como objeto de estudio. Lo que subyace en *Sombrero de copa* y, en general, en el cine que la autora de este libro descubre casi como un subgénero, el musical con bailes de pareja, proporciona un gran conocimiento de las perso-

nas, de la sociedad, de la relación entre sexos. ¿Qué se debe tomar como humor?, ¿qué debe ser tomado en serio?, eso es algo difícil de saber, pero después de leer este libro estamos más cerca de lo necesario para una interpretación en profundidad de la comedia musical, del humor y de la danza, todo ello junto pero no revuelto. El orden y la claridad son dos elementos claves en la confección de este libro.

El comportamiento humano se muestra tal como es, y el humor del musical es clave en la transparencia de la que este film es un ejemplo muy estimable. El libro que ha escrito Luisa Moreno es un ejemplo de cómo se puede mostrar esa transparencia con un método de análisis científico que no pierde en ningún momento de vista el hecho de que se trata de un film sin pretensiones. Así se logra emplear la semiología, la psicología, la comunicación no verbal, la música, la imagen y la construcción dramática al servicio del conocimiento, explicando, casi narrando, de un modo que resulta tan ameno, la ciencia de la danza.

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o a través del Boletín de Suscripción.



Rastros míticos: E. Cross: *La puesta en escena de la diferencia en Terra Nostra* de Carlos Fuentes. L. Martín Arias: *Matrimonio, fiesta y lazo social*. M. Canga: *Freud y el problema de la verdad histórica*. J. Bermejo: *La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film Memento*. P. Poyato: *De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en Todo sobre mi madre, de Almodóvar*. B. Casanova: *Ordet o la reconstrucción del Verbo*. A. Ortiz de Zárate: *El jardín secreto*. Mulholland Drive. V. Brasil: *Estación Central de Brasil: en busca de la Palabra*. M. Sanz: *De Shrek al cuento simbólico*. V. Lope: *La timidez del deconstrutor Egoyan frente al sagrado Ararat*. J. L. Castrillón: *La reconstrucción del héroe: El protegido, de M. Night Shyamalan*. G. Kozameh: *Fragmentos del azar en el destino*. M. Vidal: *Yasumoto sale de la perplejidad*.



El Holocausto: J. González Requena: *Caligari, Hitler, Schreber*. C. Castrodeza: *Holocausto y etología (comprender, condonar, sobrevivir, responsabilizar)*. S. Torres: *La lista de Schindler. De la conciencia tomada a la toma de conciencia*. L. Blanco: *La estrategia narrativa del punto de vista en Shoah y La lista de Schindler*. J. L. López Calle: *Lo divino, lo humano y los holocaustos*. L. Martín Arias: *La representación y el horror*. R. Hernández: *El maestro de ceremonias Ozu Yasujiro y su muy civil acompañante Lorenzo Torres: invitación al viaje*. A. Ortiz de Zárate: *Para atravesar el goce*.



Símbolos e imágenes: J. González Requena: *La verdad está en el cofre*. A. Ortiz de Zárate: *Función simbólica y representación*. C. Marqués Rodilla: *El falo, símbolo privilegiado del psicoanálisis*. F. Bernete: *Lecturas y usos de las viñetas sobre el Islam*. V. Lope: *Algunas alucinaciones cinematográficas*. V. García Escrivá: *Jungla, Fuego, Hélice. Análisis de tres significantes nucleares en Apocalypse Now*. L. Blanco: *Del espacio euclidiano al ciberespacio. ¿Una nueva simbólica?* L. Moreno: *Pasión. Adoración. Narcisismo. La pareja de baile en tres películas*. M.A. Lomillos: *Mito y símbolo en un cine (digital) emergente*. J. Díaz-Cuesta: *Avances pre-textuales de War of the Worlds (Spielberg, 2005)*. V. Sánchez: *Imagen y símbolo cómico: el yelmo de Mambrino*. D. Aparicio: *El hombre invisible: enemigos y quiebra del símbolo*. D. Font: *Carta breve para un largo adiós*. B. Siles Ojeda: *Una nueva lectura del relato*. J.M. Gómez Acosta: *las ventanas de Greenaway*.



Estructuras simbólicas: E. Cros: *El Buscón como sociodrama segoviano*. L. Martín Arias: *El lenguaje y el mundo. Consideraciones en torno al relativismo*. B. Casanova: *México en Eisenstein. Figuras de la muerte*. L. Torres: *Europa, la ballena y lo demoníaco*. G. Kozameh: *Dibujar la sombra del objeto*. J. Bermejo: *Las imágenes y los símbolos en la construcción de la conciencia y la teoría del texto artístico*. M. Canga: *Buñuel y la historia de San Simón*. R. Hernández Garrido: *La escritura de Bronwyn*. V. Brasil: *De la obra de arte al anuncio publicitario: la disolución de lo simbólico en puro placer imaginario*. T. González: *The Adjuster: el desplazamiento del padre*. J.L. Castrillón: *El Bosque, de M. Night Shyamalan: sobre la ingeniería social y las comunidades puras*. F. Cordero: *Por qué no soy feliz, padre. Una investigación sobre la figura del maldito*. J. Moya: *La novela mucho mejor que la película*. J. Gordo: *La muerte invisible*. J.L. López Calle: *El Buscón como sociodrama de E. Cros*.



Tramas de la verdad: J. González Requena: *Sobre los verdaderos valores. De Freud a Abraham*. A. Berenstein: *Rashomon*. B. Siles Ojeda: *Mystic River. Del delirio a la verdad*. L. Moreno: *Observaciones sobre dos películas de amor de Hollywood realizadas en 1946*. V. Lope: *Sinsentido y horror en el lugar de la verdad. A propósito de Egoyan*. A. Ortiz de Zárate: *Enunciación: el punto ciego del relato*. Spider (David Cronenberg, 2002). L. Blanco: *Lo que no conviene decir no se debe decir*. B. Casanova: *Violencia y verdad en el cine de piratas*. J.L. López Calle: *Star Wars: la transmisión de roles en el relato y la verdad de la Tarea*. T. González: *Certeza y delirio en Fanny y Alexander, de Ingmar Bergman*. B. Brémard: *Cuéntame la crónica de tiempos revueltos: experimentar la verdad histórica mediante la ficción televisiva*. B. Casanova: *Noventa años después: El País de Octubre*. J.L. Castro de Paz: *El paisaje de la Figura procede: el renacer de l melodrama en La ciudad de Sylvia (José Luis Guerín, 2007)*.

Para más información y contactos:
www.tramayfondo.com

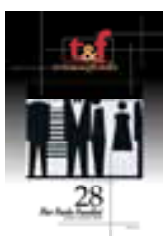
Experiencia y relato: L. Martín Arias: *El hecho fotográfico: imágenes del Holocausto*. J. L. Castro de Paz: *El infante huérfano. Escrituras que apuntan al mito en el cine español tras la Guerra Civil*. S. Torres: *Asesino sí, pero noble. Verdad y sentido en El viaje de Felicia*. J. Belinsky: *Un ingenio sin nombre. A propósito del Proyecto de 1895*. F. Baena: *Lo que la transparencia esconde*. V. Brasil: *Un sentido y varias sendas... en Los puentes de Madison*. L. Torres: *La verdad como lugar vacío de la transgresión*. E. Parrondo: *El eterno retorno y el sueño. Fragmento post-transferencial en tres tiempos...* V. García Escrivá: *Narración, verdad y horror en el cine posclásico: vimos allí un enorme montón de bracitos*. J. Moya Santoyo: *La verdad objetiva y subjetiva*. M. Á. Lomillos: *La última palabra de Bergman*: Sarabande. A. Rodríguez Serrano: *Itinerario/Herida*. B. Siles Ojeda: *Analizar Todo sobre mi madre*. A. Ortiz de Zárate: *Reconstrucción de la mirada*

Lévy-Strauss: J. González Requena: *La eficacia simbólica*. S. Zunzunegui: *Al acecho del mensaje. El pensamiento estético de Claude Lévy-Strauss*. R. Gubern: *De la identidad*. J. M. Marinas: *La ampliación de un mito: el Edipo político*. A. Ortiz de Zárate: *Freud (1914-1919-1923)/Jakobson (1956)/Lévy-Strauss (1958)*. J. L. Gómez Acosta: *Berlín: arquitectura en movimiento*. M. Canga: *Octavio Paz y Lévy-Strauss*. J. M. Burgos: *La evidencia del filme*. P. Poyato: *Una nueva luz sobre Buñuel*

La fiesta: L. Martín Arias: *El Toro de la Vega: fiesta e ideología*. M. Canga: *La Bacanal de Tiziano*. L. Blanco: *El humor en el cine*. L. Moreno: *La verdadera fiesta está donde la pasión encuentra lugar. Notas sobre Trapecio*. A. Rodríguez: *La fiesta de los antropófagos: sobre La hora del lobo (Bergman, 1968)*. P. Bertetto: *L'immagine simulacro*. E. Parrondo: *Lo personal es político*. T. González: *El baile del Olimpo (Jezebel, W. Wyler, 1938)*. J. C. Goyes: *Los carros alegóricos del Carnaval de Negros y Blancos*. L. Moreno: *Lucio Blanco, la intuición de la razón*. J. L. Castrillón: *En los orígenes del cine*. B. Pérez: *El Anticristo o la doblez de la naturaleza*. L. Torres: *Forclusión del relato*. J. M. Burgos: *Ser cráneo*. B. Brémard: *Les nouvelles figures mythiques de cinema espagnol (1975-1995). A corps perdu*

Pier Paolo Pasolini: M.A. Bazzocchi: *Manierismo o el vuelo de Pasolini de la poesía al cine*. H. Vezetti: *Cristianización de la carne y sexualidad moderna*. J. González Requena: *Amor y Horror*. Zumalde, Arozena, Zunzunegui: *Geografías de la exclusión. El cine ante la barbarie*. L. Blanco: *Lo sagrado en la obra cinematográfica de Pasolini*. B. Casanova: *El arte de la visión. Pasolini y la pintura italiana*. J. García Crego: *Accatone. La muerte en la calle. El principio es el fin*. A. Rodríguez Serrano: *Medea*. P. Pérez: *Un guerrillero para evocar la paz: la paradójica imagen del "Che" Guevara*. J. Eliecer: *Exiliados del arca*. C. Marqués: *El origen del sentido*. J. García Crego: *Leyendo a Hitchcock*. J.L. López: *Tendiendo puentes*. S. Roma: *Crepúsculo o la voluntad del amor*. A. Ortiz de Zárate: *Reverberación de las alas*

El Relato: J. González Requena: *Lo Real*. F. Bernete: *Del Relato al contacto*. L. Blanco: *Música para el cine*. L. Torres: *Obama Pantocrator. Relato versus storytelling*. J. Tobar: *Relatos e imágenes disidentes en contextos subalternos*. V. Lope: *Conflicto ecológico y narración audiovisual. Lo que no se sostiene*. B. Casanova: *Relato y fin del mundo. The Day after tomorrow*. D. Aparicio: *La emergencia de lo siniestro en Dr. Frankenstein*. J. M. Burgos: *Narrar la excepción. Relato, política y ocaso de Hollywood como industria en Batman, The Dark Knight*. J. Díaz-Cuesta: *Jaws de Steven Spielberg. Masculinidades que relatan una historia*. V. Sánchez: *El Chico, el primer largometraje de Chaplin*. V. López: *Atom Egoyan, la pasión del incesto*





OFERTA DE SUSCRIPCIÓN

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 números mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

El cine de Víctor Erice + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

El cine en el cine: Vida en sombras + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

El cine como experiencia estética (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

BOLETÍN DE SUSCRIPCIÓN

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado de Correos 73 – 40080, Segovia, o por correo electrónico a tyf@tramayfondo.com

- Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.
- Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).
España: 35 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 5 euros de gastos de envío).
Europa: 40 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 10 euros de gastos de envío).
América: 45 euros (4 números a razón de 7,5 euros por número + 15 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

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

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria:**

Autorización Bancaria

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

NOMBRE Y APELLIDOS															D.N.I.				
DIRECCIÓN															C.P.				
POBLACIÓN										PROVINCIA									
TELÉFONO					FAX					E-MAIL									
NÚMERO DE CUENTA																			
BANCO O CAJA DE AHORROS										DOMICILIO AGENCIA									
Fecha y Firma																			



- Gonzalo Portocarrero Maisch
Un relato letal. El mito del "Presidente Gonzalo"
por Abimael Guzmán
- Miguel Marinas
Narrativas orales
- Julio César Goyes
La mirada espejeante de Tarkovski
- Manuel Canga
Boccaccio, Botticelli y el pasaje de la cacería infernal
- Begoña Siles
*Damas y ¿caballeros? La imagen de Carla Bruni
y Letizia Ortiz eclipsa la palabra política*
- José Luis López Calle
*Estructuras narrativas y género I. Una matriz
para las funciones de Propp*
- María Sanz
Ni ogros ni princesas: sexualidad para jóvenes
- Adolfo Berenstein
*La construcción del relato de la melancolía
en el imaginario cultural*
- Donald Freddy Calderón
*El encanto del Muan. Una aproximación al relato
oral tradicional colombiano*
- José Jiménez Lozano
La narración, la palabra y sus milagros
- Jeanne Raimond
*Una mirada de soslayo al medievo. La noche del
Inocente de Angélica Gorodischer*

Asociación Cultural Trama&Fondo
www.tramayfondo.com



Reseñas

- Manuel Canga
El joven Ribera
- Lucio Blanco
La ciencia de la danza