

TRAVESÍA

A Carmen Molines Momparler, en el origen de todo ello.

Voz 1

En el principio siempre hay una voz. Pero esa voz no enuncia el comienzo emblemático de todo relato mítico en el seno de la tradición oral. Nada hay aquí del clásico “érase una vez” con el que se inician los cuentos, las historias de nostalgia, de fervor y de locura en nuestro interior, a las que Syberberg hace referencia en la clausura, a su vez, de un largo relato¹. Alguien lee en voz alta:

Se hallaba en un sitio oscuro. No veía nada, pero sentía a alguien que andaba torpemente a su alrededor. Entre sueños, le pareció ver dos puntitos rojos que le miraban muy de cerca con atención, detrás de grandes antiparras, y otras veces creyó percibir que alguien se movía con rapidez a su lado².

Podría ser el comienzo, *in media res*, de una novela –y, más concretamente, de una novela naturalista que fingiera sorprender una acción cuyo discurrir parece haber empezado antes de ser ésta enunciada por el narrador –y, sin embargo, se trata de un cuento infantil. Desde su cuna de barrotes de madera pintados de azul oscuro, en la alcoba umbrosa, un niño sigue con atención la lectura de un hombre corpulento, sentado junto a la mesilla de noche que separa la cuna de una gran cama de matrimonio. La luz de un aplique se derrama sobre las páginas del libro y los gestos con los que el hombre –un cuarentón corpulento con los ojos enmarcados por unas gafas de concha cuya montura redondeada le da un aspecto nictálope de búho o de lechuza –acompaña su lectura, se recortan como sombras chinescas sobre el precario foco de luz de la pared. Frente a él, en el otro extremo de la alcoba, una ventana se abre a la noche de verano en un frondoso jardín iluminado por el resplandor de la luna.

La voz de mi padre se acompasa con el latido mismo de la noche, con la pulsación intermitente de las luciérnagas en el jardín y el lento gravitar de las constelaciones. Estoy entre dos luces: la amarillenta del aplique, en forma de candelabro, sobre la mesilla de noche y la blanca azulínea de la luna en el jardín, uno de cuyos dedos plateados se ha deslizado por las hojas entreabiertas de la ventana, derramándose sobre las baldosas del suelo. De vez en cuando, mi padre señala alguna ilustración del libro y me la muestra. Para verla mejor, debo incorporarme en la cuna y, entonces, las páginas del libro comparten, también, las dos luces de la estancia.

Bajo la voz de mi padre, deslizándose por los intersticios de sus pausas, suenan otras voces. Amortiguadas por la distancia, se recortan en el silencio con una metálica nitidez y llegan hasta la alcoba en oleadas, al igual que los efluvios de la luna y las sofocantes vaharadas, balsámicas y mortuorias, del galán de noche en el jardín. No sé de dónde proceden esas voces –siempre acompañadas de músicas y ruidos diversos –y,

NOTAS

Siempre que no conste el nombre del traductor de los textos, debe entenderse que la traducción de los mismos es de mi entera responsabilidad.

¹ Hans Jürgen Syberberg: *Hitler, un film d'Allemagne*, p. 191. París, Éditions Seghers/Laffont, 1978. Traducción de François Rey y Bernerd Sobel.

² Carmen Baroja: *Martinito, el de la Casa Grande*, p. 5. Barcelona, Ed. Juventud, 1942.

por eso mismo, me atraen. Nadie me ha dicho que se trata de las voces del cine y proceden de una terraza de verano próxima a mi casa. Estoy, también, entre dos voces: la instauradora de la Ley, en forma de atípico relato fundador, y la generadora de un deseo, de lo que pronto será ofrecido a la vista de un exhibicionista *dado a ver*. Estoy, pues, en un relato configurador de mis apetencias como sujeto: entre la letra y la imagen, las ilustraciones estáticas de un libro y las ilustraciones, en movimiento, del relato fílmico al que pronto accederé.

Muy probablemente, mi padre termina su lectura de esa noche con la conclusión del primer capítulo de *Martinito, el de la Casa Grande*: el duende Moshi sale a la luz de un hermoso día de verano tras recorrer, no sin esfuerzo, las estrechas vías excavadas por los topos. Es una perfecta metáfora del nacimiento desde el interior de una caverna-útero al mundo exterior³. Soy Moshi: por medio de la palabra emerjo al mundo, me inserto en él y cobro conciencia de mí mismo en su seno. La palabra me constituye, a la vez, como sujeto deseante y sujeto de conocimiento.

Falta

El libro es de tapas azules y muy reducido tamaño. Debo andar por los siete u ocho años y todavía no sé que tengo entre mis manos una edición poco usual de *Peter Pan* donde se incluye el relato en el que James M. Barrie establece la genealogía del personaje: *Peter Pan en los jardines de Kensington*. Publicado en 1906, dos años después del estreno teatral que supuso la primera aparición en público del niño que no quería crecer, en este relato, bastante menos conocido que *Peter Pan y Wendy* (1911), Barrie nos cuenta cómo su volador personaje, a la semana de nacer, se fue a vivir con las hadas en el parque de Kensington, cuyo mágico universo se manifiesta después del cierre de los jardines al mundo de los humanos y ya no pudo volver nunca con su madre. Leo, a través de mis lágrimas, el final del capítulo cuarto (“La hora de cierre”):

Al final se fue deprisa y corriendo porque soñó que su mamá estaba llorando, y él sabía la causa por la que lloraba su mamá, y que un abrazo de su estupendo Peter le haría sonreír en el acto. ¡Ah! ¡Qué seguro estaba de ello! Y tenía tantas ganas de acurrucarse en sus brazos que por esta vez voló directamente hasta la ventana, que estaba siempre abierta de par en par esperando su regreso.

Pero la ventana estaba cerrada y, además, tenía barrotes de hierro, y cuando miró adentro, vio a su mamá plácidamente dormida y rodeando con su brazo a otro pequeñín. Peter llamó:

-¡Mamá! ¡Mamá!

Pero ella no lo oyó.

En vano golpeó Peter con sus bracitos contra los barrotes de hierro. Sollozando, tuvo que emprender el vuelo de regreso a los Jardines; y nunca más volvió a ver a su querida mamá⁴

“No hay una segunda oportunidad”, concluye Barrie. Y añade, como última frase del capítulo: “Los barrotes de hierro nos cerrarán el camino para toda la vida”. Desde una perspectiva adulta, la reflexión de Barrie puede resultar cruel. Cuando el lector del

³ Juan Miguel Company: Introducción a *Martinito, el de la Casa Grande*, p.25. Madrid, Castalia, 1999.

⁴ James M. Barrie: *Peter Pan en los jardines de Kensington*, p.89. Madrid, Ediciones Gaviota, 1983. Traducción de Úrsula R. Hesles.

texto es un niño, las consecuencias son devastadoras. Busco a mi madre por la casa, deshecho en lágrimas y la abrazo compulsivamente. Pero nadie puede rescatarme del naufragio salvo, tal vez, la lectura de otro cuento, más consolador, que rellene el hueco de tamaña ausencia.

Muchos años después, encuentro en *Ciudadano Kane* (“Citizen Kane”. Orson Welles, 1941) la función estructural, simbólicamente plena, de una palabra –*Rosebud*— designando la absoluta falta de un objeto que, para Lacan, es constitutiva del humano devenir. Pero *Rosebud* es, en un sentido psicoanalítico profundo, la *sombra de un objeto* – el trineo de la infancia— cuya pérdida sumerge a Kane en la melancolía. Su carácter de resto desechable, desprendido del cuerpo en su materialidad insignificante, puede apreciarlo el espectador en el final del film, en su tránsito de madera a brasa, ceniza y humo. Último eslabón de una cadena metonímica –que iría del trineo real a su miniaturización en la bola de cristal donde cae, silenciosa y eterna, la nieve del recuerdo—, *Rosebud* sería ese *objeto a*, causa del deseo de Kane que sólo encuentra cabal *realización* en el instante de la muerte, punto de ignición, consumición interna de Kane, al igual que el trineo se consume en las llamas de la caldera. Film moderno, *Ciudadano Kane* lo es porque sustituye la transitividad mimética entre objeto y expresión, propia del clasicismo cinematográfico por la inscripción, en primer término, de la falta constitutiva del protagonista⁵. Coherentemente, como ha señalado Michel Marie⁶, en el genérico con imagen de cada uno de los actores, atípicamente ubicado en el film tras la aparición de la palabra FIN sobre la verja de Xanadu, la actriz que representa el papel de la madre de Kane (Agnes Moorehead) ocupa un lugar central entre las dos mujeres (Susan y Emily) de éste.

El sujeto que el psicoanálisis aborda y define no es el de la psicología clásica, siempre esforzándose en establecer idealizantes isomorfismos entre sujeto y yo. Se trata de un sujeto escindido (\$) y un aspecto nada desdeñable de la modernidad de Kane es el haber puesto en escena, con singular galanura estilística, ese ser barrado y conflictivo. El film de Welles es, por su mismo carácter material y estructural, una inscripción en acto de ese sujeto problemático: no ilustra, banalmente, postulados psicoanalíticos al modo de *Recuerda* (“Spellbound”. Alfred Hitchcock, 1945) y de todas las películas “de complejos” del cine de la época, sino que postula operaciones de sentido en torno a una esencial ausencia constitutiva. Sin la constatación de esa ausencia, toda lectura del film pecaría de formalista. La pregunta (¿ingenua?) de David Bordwell y Kristin Thompson respecto a las supuestas “ambigüedades” de *Kane*, formulada en 1979, no podía tener respuesta dentro de su encorsetado y rígido sistema teórico:

... ¿Por qué insiste (Kane) en abarrotar Xanadu de cientos de obras de arte que ni siquiera desembala?⁷

La respuesta es de una compleja simplicidad, si se nos permite el oxímoron: Kane acumula objetos... porque le falta uno. En ese sentido, es un film lleno de sustituciones.

⁵ Juan Miguel Company: “La inscripción de la falta. El saber del modelo narrativo clásico en cine”, en Jesús González Requena (Comp.): *El análisis cinematográfico*. Madrid, Editorial Complutense, 1995.

⁶ Michel Marie: “La séquence/le film” en Raymond Bellour (Ed.): *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol. 2. Paris, Flammarion, 1980.

⁷ David Bordwell/Kristin Thompson: *El arte cinematográfico. Una introducción*, p.92. Barcelona, Paidós, 1995. Traducción de Yolanda Fontal Rueda.

Saber

En la terraza de verano se pasan películas hasta altas horas de la madrugada. Las mariposas nocturnas quedan hipnotizadas, suspendido su vuelo en el aire ante el haz plateado que surge del proyector. Mecidos por el viento, cabecean los cipreses de un vecino convento de monjas. El muro encalado que hace las veces de pantalla ostenta regulares perforaciones en su superficie: son los respiraderos del establo de un vecino a quien la empresa exhibidora no ha podido reprimir su ventilatorio empeño (“¡Las vacas deben respirar!”) por lo que, en mi memoria, las hollywoodienses declaraciones de amor han quedado para siempre unidas a lánguidos y prolongados mugidos hermanados, según la dirección por donde soplara el viento, a pestilentes tufaradas de estiércol⁸.

Soy testigo de una muerte: tal vez la primera muerte cinematográfica de mi vida. Un gratuito tiroteo conmueve la calle principal del pueblo. Un niño de siete u ocho años –mi edad de espectador en ese momento –contempla la escena desde el balcón de su casa y es alcanzado por una azarosa bala perdida. Recuerdo el primer plano del rostro con un rictus de dolor, el gesto de la mano en el cuello al recibir el impacto del disparo. Se trata de *Wichita, ciudad sin ley* (“Wichita”, Jacques Tourneur, 1955), *western* de gestos heroicos –Joel McCrea desafía a una banda de forajidos tan solo utilizando un rifle con cartuchos de fogueo -y, como tal, muy apreciado por mi padre.

La muerte del niño me sorprende pero no me asusta. El sentimiento de terror me lo proporciona una escena de otra película en la que alguien, tras calzarse unas gafas (de concha y redondas, muy similares a las de mi padre) canta una extraña melodía mientras ve algo frente a él, poco discernible para mí, pero inquietante. Se trata de la versión cinematográfica de *Los cuentos de Hoffmann*, la conocida ópera póstuma de Offenbach, realizada por Michael Powell y Emeric Pressburger con el mismo título (“Tales of Hoffmann”) en 1951. Muy probablemente la escena que me inquieta corresponde al pasaje central de *El arenero* (“Der Sandman”): el estudiante Natanael contempla, en una ventana del vecino inmueble, a la muñeca Olimpia, ominoso simulacro de mujer, a través de los anteojos ofrecidos por Coppelius. En *Lo siniestro* (“Das Unheimliche”), su conocido ensayo de 1919, Freud veía en el relato de Hoffmann las claves estructurales de la angustia de castración y cómo ésta era determinante en la locura del protagonista. No he vuelto a ver jamás, desde mi infancia, el film de Powell y Pressburger. Pero no me cabe la menor duda, viniendo de tan sensibles y peculiares cineastas, que algo de ese registro del saber inconsciente, desprendido del cuento de Hoffmann y bien analizado por Freud, debía abrocharse en sus imágenes con la suficiente pregnancia como para sobrecogerme en mi silla de la terraza.

Muchos veranos después, me enfrento teóricamente al más emblemático film del director de *Wichita: La mujer pantera* (“Cat People”. Jacques Tourneur, 1942). Irena Dubrovna (una fascinante Simone Simon), escindida entre su seductora femineidad y la destructora animalidad que en ella anida, concita ejemplarmente el dubitativo, huidizo estatuto del género fantástico tal y como lo define Tzvetan Todorov:

⁸ Juan Miguel Company: *La realidad como sospecha*, p.18. Valencia-Minneapolis/Madrid, Instituto de Cine y Radio-Televisión-Institute for the Study of Ideologies & Literature/Hiperión, 1986.

... El fantástico, es la duda experimentada por alguien que no conoce más que las leyes naturales ante un acontecimiento en apariencia sobrenatural⁹

La ambigüedad de Irena es la propia de la histérica porque evidencia las huellas de un deseo supremo, desvanecido en el momento de poder saciarse. Aunando los papeles de víctima y verdugo denuncia, con su misma presencia, el carácter reglamentado de un mundo regido por las acomodaticias leyes de la cotidiana y doméstica seguridad.

Entre el saber de Irena y la verdad de la ficción se abriría la brecha de lo fantástico como duda, en la acepción de Todorov. Lacan define en su Seminario de 1969-1970 la operación deseante de la histérica como el intento de fabricar un hombre que estaría animado por el deseo de saber. ¿Qué es lo que la histérica quiere que se sepa?:

... Que el lenguaje se desliza sobre la amplitud de lo que ella puede abrir, como mujer, sobre el goce. Pero no es eso lo que le importa a la histérica. Lo que le importa es que el otro, que se llama el hombre, sepa en qué objeto precioso se convierte ella en este contexto de discurso¹⁰

Ante la proliferación de significantes emitidos por la histérica, el analista debe hacer funcionar su saber en términos de verdad:

Es con el saber en tanto medio de goce, como se produce el trabajo que tiene un sentido, un sentido oscuro. Este sentido oscuro es el de la verdad¹¹.

La verdad no puede decirse toda entera (no se habla de lo indecible). Debe refugiarse en un decir a medias, en una abolición del discurso organizado. Sin embargo, ¿qué es lo que el atildado psicoanalista Dr. Judd le dice a Irena, inconsciente de que en ello le va a ir la propia vida?: “Nunca creí en su historia. No le tengo miedo”. Algo, en cualquier caso, demasiado explícito y en nada emparentable con ese decir a medias la verdad. El mortífero desenlace no se hace esperar: saliéndose del lugar simbólico que el psicoanálisis le adjudica, el doctor besa a la paciente. El escollo contratransferencial es de carácter letal: Irena se convierte en pantera y lo mata, no sin antes quedar mortalmente herida.

Oliver, el sufrido marido de Irena, dice a Alice, su futura esposa, ante el cadáver de ésta: “Ella nunca nos mintió”. Es su punto de vista lo que el espectador es invitado a compartir: la verdad de la ficción. La esencial ambigüedad constitutiva del género fantástico hace que tanto Oliver como Alice, por estar en el lado luminoso y seguro de la existencia, nos parezcan poco interesantes. Ambos hacen profesión de fe en un amor tan “sólido y duradero que nada pueda hacerlo cambiar ni cambiarnos a nosotros”, como se dice en un diálogo del film. Y los dos se alejan en busca de la felicidad conyugal, dejando tras sí el cuerpo de Irena como resto ofrecido en oblatividad ante la jaula de la pantera, mártir de un saber absoluto que, por ello mismo, clausura la escena del goce¹².

Voz II

⁹ Tzvetan Todorov: *Introduction à la littérature fantastique*, p.29. Paris, Seuil, 1970.

¹⁰ Jacques Lacan: *L'Envers de la psychanalyse (Le Séminaire. Livre XVII)*, p.37, Paris, Seuil, 1991.

¹¹ *Ibidem*, p.57.

¹² Juan Miguel Company: “A través del espejo. Metamorfosis y desplazamientos del género fantástico en “The Curse of the Cat People””, en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C.* Madrid, Editorial Complutense, 1993.

Aquella tarde del 13 de octubre de 1978, el grupo que se ha reunido en torno a la mesa de mármol de un recargado comedor no disimula su nerviosismo. Sus componentes cuchichean en voz baja y se remueven en los asientos. Son alumnos que esperan la aparición inminente del profesor, auspiciada por la fecha del calendario, que anuncia el inicio efectivo del curso académico tras la festividad del 12 de octubre, y por esa dulzura corrompida del comienzo de otoño en Valencia derramándose en la vespertina luz ámbar entre las plantas del balcón. “¿Cuándo llega Masotta?”, pregunto a nuestra anfitriona. “Está a tu lado”, me susurra con una sonrisa medio incrédula. Lo que más recuerdo de aquella tarde, sin duda fundadora para la naciente comunidad psicoanalítica valenciana, es la presencia física no significativa de Óscar Masotta y el carácter significativo pleno de su palabra, que empezó manifestándose por una pregunta: “¿Cuántos de ustedes se analizan?”. Algunas manos se levantaron, pero no la mía: el psicoanálisis es, en ese momento, una construcción teórica que está produciendo efectos textuales en mi discurso crítico sobre el cine. Barral acaba de publicar el Seminario XI de Lacan (*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*) en una buena traducción de Francisco Monge (prologada por el propio Masotta) y el segundo apartado del libro (“De la mirada como objeto a minúscula”) abre una serie de fértiles interrogantes sobre cómo se mira un cuadro (¿una película?) y las implicaciones deseantes del sujeto a partir de la esquizia proyectiva del ojo en el instante mismo de ver. Todos los que intentamos hacer una reflexión consciente y teóricamente elaborada sobre el film como objeto de análisis hemos sido sacudidos por el texto colectivo de la redacción de *Cahiers du Cinéma* (nº 223, París, agosto-septiembre 1970) sobre *El joven Lincoln* (“Young Mr. Lincoln”. John Ford, 1939), donde el instrumental psicoanalítico coadyuva al análisis textual, a la descripción de las articulaciones de sentido del film, desentrañando sus claves ideológicas sustentantes.

Masotta es un hombre de palabra, en el doble sentido de la expresión: dice siempre esa *verdad no toda* que, para Lacan, supone el grado mayor de aproximación a lo real. Por lo tanto, su nada casual pregunta va a producir en mí sus efectos: el psicoanálisis será verificado como una práctica que se resuelve, tres veces por semana, en el encuentro entre analista y analizado donde éste dirige a aquél una demanda, invistiéndolo de un supuesto saber sobre sus conflictos internos. La queja que llevo a mi análisis en febrero de 1979 emana de un consternante sentimiento de culpabilidad: el no haber cursado, según el deseo de mi padre, los estudios de farmacia y tampoco haberle ofrecido, en vida, la conclusión de una carrera de letras en la que, supuestamente, debía obtener buenos resultados académicos. Mi padre había muerto el 11 de octubre de 1975 y el sueño recurrente de su vuelta al mundo de los vivos es, para mí, una pesadilla angustiada: su resurrección, lejos de alegrarme, me resulta inasumible.

Rindo los últimos exámenes a mediados de septiembre de 1979, justo al mismo tiempo que me comunican la noticia de la muerte de Masotta. Concluir mis estudios —ahora lo sé con el único saber digno de ese nombre—supone poder dedicarme plenamente a lo que yo mismo deseo y que se remonta al recuerdo de las noches de verano de mi infancia, al desciframiento de voces e imágenes. Pero en ese mismo mes he accedido, también, al perdón de la palabra: la necrológica de John Wayne que publico en *Contracampo*¹³ se convierte en un punto nodal de mi análisis donde resuenan todos sus ecos y ramificaciones. Riguroso contemporáneo de mi padre, nacido como él

¹³ Juan Miguel Company: “La muerte del padre”, en *El aprendizaje del tiempo*, pp.199-201. Valencia, Episteme, 1995.

en 1907, Wayne era, sin duda, su actor favorito. En su muerte real, asumo la muerte simbólica del padre. Y en el gesto de Ethan Edwards, al levantar en vilo a su sobrina Debbie —redimiéndola de una muerte que parecía iba a ser ejecutada por su propia mano —que inicia el más conmovedor regreso al hogar jamás filmado, descubro toda la ambivalencia de la figura paterna, hacedora de luces y sombras, capaz de dar la vida, pero también la muerte. Recuerdo las lágrimas de mi padre, brillantes a la luz emanada de la pantalla del cine Rialto, en el desenlace de *Centauros del desierto* (“The Searchers”. John Ford, 1956) y cuatro años después de su muerte puedo entenderlas en su dimensión más profunda: la Ley habla y se construye a partir de hondas heridas y desgarradas laceraciones que, tal vez, no cicatricen jamás.

Melodrama

Un fin de semana del mes de octubre de 1994 me encuentro en Madrid al comienzo de lo que será un segundo tiempo del psicoanálisis emprendido hace quince años. Es un sábado lluvioso y la ciudad está anegada por una de esas contundentes tormentas de comienzos de otoño que ajustician, definitivamente, el estío en la meseta. He conseguido una entrada para ver, en el teatro de la Comedia, una representación de *Las bodas de Fígaro* de Beaumarchais en un montaje del Lliure. El Metro me lleva de Ventura Rodríguez a Sol... y a una situación de perplejidad: me he equivocado de teatro. Estoy ante el Albéniz donde, días antes, he asistido al estreno en el festival de Otoño de *Memorias de Adriano*. Además, yo mismo he adquirido mi localidad, anticipadamente, en las taquillas de la Comedia por lo que el acto resulta estrepitosamente fallido. Cuando llego, empapado, al vestíbulo del teatro aún tengo tiempo de que la ropa se vaya secando, antes del comienzo del espectáculo. Pero durante la representación siento que la cazadora se ha encogido convirtiéndose en algo así como una chaquetilla de torero. Mi sonrisa ante los consabidos enredos de Beaumarchais se acrecienta cuando pienso en la complicada y chusca peripecia de lo real que me ha golpeado esta tarde.

El lunes por la mañana *ofrezco* este acto sintomático a mi analista —¡realmente son cosas que a uno le gusta llevar a la consulta!—quien me lo devuelve con una muy pertinente acotación: “Usted quiere ir a la Comedia, pero no llega”. Le digo que, finalmente, logro llegar, pero en un estado hartamente lamentable. Y me digo a mí mismo, sarcástico, que cómo diantres voy a llegar a comedia alguna si estoy impartiendo un curso de doctorado sobre el melodrama...

El camino que me ha llevado a esta segunda etapa de mi análisis puede enunciarse brevemente así: una ruptura conyugal que pone fin a siete años de matrimonio. En estos días epilógicos de octubre se ultiman los papeles legales de la separación y ello contribuye a acrecentar mis sensaciones de ansiedad, culpabilidad y, sobre todo, de infinita tristeza. El agujero de la melancolía crece y crece como una sombría aurora en mi interior y todo parece ocuparlo con sus crespones de luto y su sabor a muerte. La observación de mi psicoanalista rompe el significativo autocompasivo del goce, abriéndolo a la fluida transividad del deseo. Se trata de llegar (y llegar bien) a la comedia en lo que ésta tiene de juego de máscaras, lejos del ineluctable fatalismo de la tragedia y del triste rigor del drama. Si la sombra del objeto perdido planea sobre el *yo*, ello debe suscitar una reflexión movilizadora del sujeto: el privilegio de la *melaina kole*, de la bilis negra era para Aristóteles (*Problemata*, 30, I) atributo esencial del *éthos-péritton*, de la personalidad de excepción:

...La semiología que se interesa en el grado cero del simbolismo está llevada, sin duda alguna, a interrogarse no solamente sobre el estado amoroso, sino también sobre su apagado corolario, la melancolía, para constatar a un tiempo que si no hay escritura que no sea amorosa, no hay imaginación que no sea, abierta o secretamente, melancólica¹⁴.

Mi reflexión sobre el melodrama parte de un texto literario: un conocido fragmento de *La peste*, de Camus. En él, un burócrata gris, Grand, es sorprendido por Rieux llorando ante un escaparate de juguetes esculpidos en madera. El anciano funcionario evoca un momento feliz de su noviazgo con Jeanne ante una tienda navideña, constatando la ausencia de la mujer y su soledad irremediable. Dice Camus:

Rieux sabía lo que estaba pensando en ese instante el anciano que lloraba y pensaba a su vez, como él, que este mundo sin amor era como un mundo muerto y que siempre llega la hora en que uno se cansa de las prisiones, del trabajo y del valor para exigir el rostro de un ser y el corazón maravillado de la ternura¹⁵.

El objeto –aquí un juguete en el escaparate, cómplice de una vieja ternura –es trasunto de la herida que el tiempo ha practicado en el personaje. Dice, muy precisamente, Serge Leclaire:

... El estatuto del objeto se ofrece como una presencia perdida en la que siempre es imperativo enmascarar el carácter fantasmático¹⁶

El objeto en el melodrama está, por lo tanto, impregnado de temporalidad, embebido de duración y desgaste. En la mayestática escalinata de *Los Doce Robles*, plantación de los Wilkes vecina a Tara, la temperamental protagonista de *Lo que el viento se llevó* (“Gone With The Wind”, Victor Fleming et al., 1939) encuentra reunidos todos los hombres de su vida y cuya sucesión/permanencia constituirá la materia misma del desplazamiento metonímico y condensación metafórica del relato, el fasto del Sur y las primeras noticias de la guerra civil. Imagen emblemática de su insatisfacción amorosa, de la caída de su mundo y de la pérdida de la guerra, dicha escalinata, quemada y reducida a un puro esqueleto, será la primera señal que Scarlett perciba, en el accidentado regreso al hogar desde Atlanta, de la aniquilación física de su romántico y galante universo: un objeto devastado por el tiempo.

La escalinata de *Los Doce Robles* luce, en todo su esplendor, una mañana de abril que a todos congrega alrededor de la barbacoa. Este carácter diurno y festivo del objeto tiene su correlato en la presencia nocturna, desdichada del mismo tras todas las derrotas y las ilusiones perdidas. Scarlett, al contemplar la escalinata en ruinas, quizá puede hacer suyo ese proustiano *tiempo y espacio que se hace sensible al corazón* –risas, imágenes y sensaciones del tiempo ido –y con cuyo recuerdo hará frente, altiva, a las calamidades del presente. Empero, el objeto, como fenoménico *dado a ver* para el sujeto, es capaz de evocar la ausencia, bien que enmascarando su carácter fantasmal (Leclaire). Cuando desaparece, como sustituto imaginario, lo real se manifiesta, adviene a la imagen en toda su obscenidad: es el trabajo mismo de la muerte.

Fantasma

¹⁴ Julia Kristeva: *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.

¹⁵ Albert Camus: *La peste*, en *Narraciones y Teatro*, p.346. Madrid, Aguilar, 1979. Traducción: Federico Carlos Sainz de Robles (H.).

¹⁶ Serge Leclaire: *Démasquer le réel. Un essai sur l'objet en psychanalyse*, p.80. Paris, Seuil. 1971.

Atravesar la estructura subjetiva del fantasma y poder dar cuenta de ella es, en definitiva, el fin de todo psicoanálisis. Tal empresa acerca al sujeto escindido (\$), efecto de la división propia al funcionamiento del lenguaje, a los límites simbólicos que dicho lenguaje es capaz de representar. Dicho en otras palabras, supone un acercamiento a lo real. Clave esencial de la subversión del sujeto en la dialéctica deseante que lo constituye como tal, esa proximidad de lo real estaría muy cercana al silencio, al significativo mudo del que hablaba Valéry cuando decía, con su habitual lucidez, que un texto no está hecho de lo que uno quiere decir, sino de lo que es capaz de oponer a las ganas de decir algo. Ser realistas, como proclamaba la célebre pintada parisina de mayo del 68 (inconscientemente lacaniana) es pedir lo imposible.

Encuentro esa estructura del fantasma, redundantemente, en una historia de fantasmas muy conocida y celebrada por su calidad literaria: *Otra vuelta de tuerca* (“The Turn of the Screw”) de Henry James. Con el análisis de esta novela corta de 1898 puede decirse que me estreno como profesor universitario, impartiendo unas clases prácticas en la Facultad de Filología durante el curso 1979-1980. Intento transmitir a mis alumnos ese candente horror del relato que tan profunda inquietud siembra en el lector: una inquietud que, en James, tiene un carácter más radical y absoluto que en la tradicional historia de aparecidos. Los fantasmas son, en el relato, descarnadas representaciones del deseo de la institutriz y la compleja articulación verosímil de los mismos hace posible que éstos emerjan como siniestras realizaciones de su propio imaginario. Catherine Clément define la imposibilidad real del fantasma y, al hacerlo, plantea el delirio de la gobernanta de James en el tránsito de su *necesidad imaginaria* a la alucinación destructiva:

... El fantasma es propio de cada cual, una escena en la que se representa la relación del sujeto con el objeto de su deseo, y esta relación es imposible en la realidad. Sucede que revienta el “*cerebro de papel*” que es el fantasma: bonita imagen de una frágil protección imaginaria que cede bajo una presión demasiado fuerte. Entonces se produce el paso a lo real, al acto asesino, el delirio, la alucinación, la locura. Por ser imaginaria, el fantasma es una estructura absolutamente necesaria al sujeto¹⁷.

Freud en *Pegan a un niño* (1919) describe el fantasma neurótico-obsesivo que se despliega en la escena de la flagelación de un niño. En la primera fase (sádica), el padre pega al niño odiado por el sujeto. En la segunda (masoquista) el sujeto es golpeado por su padre. Freud deduce, del paso de la primera a la segunda fase (sadismo-masoquismo) una conciencia de culpabilidad en el sujeto mediante la cual busca un castigo de la relación genital prohibida –ligamen incestuoso al padre—y una sustitución regresiva de la misma mediante el correspondiente acto onanista. La persistencia de tal fantasía en los neuróticos obsesivos podría entenderse como un *resto* inconsciente, aún no sucumbido a la represión, de la escena edípica.

Interesa subrayar el hecho de que en la fantasía de flagelación el agente no está claramente determinado y que en la escena no aparezca el sujeto o, más exactamente, *de él sólo quede la mirada*. Los fantasmas de la institutriz son activados por su visión. De hecho, la efectividad del relato de James descansa en el hecho de que la gobernanta *ve* y los niños *saben*: Peter Quint y Miss Jessel han descubierto indecibles secretos de su relación sexual, corrompiendo a Miles y Flora. La psicotización de ésta en el episodio final del lago –donde la institutriz intenta *proyectar* su visión de Miss Jessel en la

¹⁷ Catherine Clément: *Vidas y leyendas de Jacques Lacan*, pp.175-76. Barcelona, Anagrama, 1981.

aterrorizada niña -y la muerte de Miles serán la triste cosecha que esta mujer ofrece, como signifiante de oblatividad, al tutor de los niños cuya imagen tanto la había seducido.

El trabajo emprendido por Jack Clayton en *Suspense* (“The Innocents”, 1961) y su guionista Truman Capote consiste en articular, sabiamente, el punto de vista de la protagonista (una magistral Deborah Kerr) en la misma dirección indicada por el relato de James: mostrando la convicción en sus propias visiones y lo real de ese delirio. El espectador está obligado, continuamente, a ubicarse en la trama, interpelado activamente a un trabajo de lectura textual. Es la fórmula misma del fantasma aquí puesta de manifiesto, *actuada*, la que complejiza extraordinariamente las nociones de enunciado y enunciación, presentes en todo relato. Si dicha fórmula plantea la relación particular del sujeto con el objeto que causa su deseo, en los mejores momentos del film -la visión diurna de los fantasmas por parte de la institutriz—es la actitud misma del espectador, como pasivo *voyeur*, la que está puesta en entredicho¹⁸.

Dos voces me solicitaban en mi infancia: la de mi padre, leyéndome un cuento de hadas y la del cine, latiendo en lo profundo de la noche, como una crisálida en su capullo antes de volar, convertida en mariposa de refulgentes colores. Leer y ver son actividades con las que opero todos los días, un valor de uso al que el calificativo de *profesional* no sabría inducirlo a rutina alguna. Y ,sin embargo,...

Llego al final de este texto y algo sigue faltando. Decía Barthes que lo propio de lo real es su carácter indomable. Y decía también que cualquier cosa que uno escribe la ofrece siempre a su madre. Una falta llama a otra, se enlaza con ella. He necesitado hacer mi propia travesía por el texto para encontrarme con un fantasma que, pese a todo, no ha sido aún atravesado.

Juan Miguel Company

Valencia, mayo 2000

¹⁸ Juan Miguel Company: *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, cap III: “La escritura del fantasma”. Madrid, Cátedra, 1987.

