

nando el Edén por entre los muertos, cargando con el mal de la naturaleza humana, con el pecado original o el elemento del crimen, sacrificando el cuerpo para llevar la vida, para abrir la Historia, él ya es Cristo.

El Hombre se convierte así, en efecto, en algo más que naturaleza: por haberla obedecido, traicionándola y asfixiándola, cuando ella lo ha dictado, es también guerrero, héroe y dios, fundador de la Historia, eterno enemigo de la Naturaleza. Éste es el Hombre del Epílogo, el que ha salido del Edén para que

ella, la naturaleza que lo envuelve, pueda proliferar, para que ella lo pueda de nuevo abrazar y para que lo pueda de nuevo amenazar, para cargar de nuevo con la tarea de darle un rostro a ella que es cuerpo. Es Ulises, es Edipo y es Cristo, es el criminal que ha salvado la vida convirtiéndola en historia, es el salvador que ha ejecutado el genocidio para que la mujer vuelva a gozar. Es el *logos* que ha negado la naturaleza para poder engendrar, y es la naturaleza que ha parido el *logos* para poder perpetuarse. Por todo ello el Anticristo es Ella: la naturaleza del Hombre, su madre.

Forclusión del relato

LORENZO TORRES

Antes de morir piensa en mí
Raúl Hernández Garrido
2008

El film *Antes de morir piensa en mí*, de Raúl Hernández Garrido, está basado en la obra teatral del mismo autor *Los engranajes*. Ésta, a su vez, es la segunda obra de su ciclo *Los esclavos* (Premio Lope de Vega 1997). Este elaborado trayecto intertextual no es sólo autorreferencial, sino que presenta además una serie de cruces con la tragedia clásica a la que el autor se siente muy apegado. En el prólogo a la edición impresa del citado ciclo¹, Margarita A. Garrido afirma que gracias a su escritura Hernández Garrido va "transportado por blandos relojes [y penetra] en un tiempo mítico que otorga identidad a [su] itinerario dramaturgico". Algo de esto se desprende del trayecto citado y se refleja, igualmente en la propia estructura narrativa del film.

En el trasfondo, pues, una reflexión sobre el mito o, más bien, una búsqueda de los restos de lo mítico en nuestra sociedad. Un mito que, como sugiere el propio film, no puede surgir de la época franquista: Nina, la protagonista, es una de las últimas sentenciadas a muerte. Pero tampoco de la historia pasional e incestuosa que pone en imágenes y a la que los dioses olímpicos eran tan aficionados.

En el arranque de la película se muestra el cuerpo asesinado del amante, Sergio (Chema León), y más adelante se ve el proceso casi ritual del despedazamiento de su cuerpo y su posterior ingesta por parte de los otros dos protagonistas: Nina (Sara Vallés) y Miguel (Carlos Kaniowsky). Sacrificio y rito que finalmente no cristalizan

¹ En HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2009): *Los esclavos*, Madrid: Teatro del Astillero, p. 278, p. 11 (Prólogo).

2 Recordemos que es Lacan el que introduce el término forclusión en psicoanálisis para designar un mecanismo específico de la psicosis por el que se rechaza el Nombre del Padre quedando éste fuera del universo simbólico del sujeto. Ese Nombre no se integra en el inconsciente y puede retornar, entonces, en forma alucinatoria en lo real del sujeto. LACAN, Jacques (1956): *El Seminario. Libro 3, Las psicosis*, (sesión del 4 de julio de 1956), Barcelona: Paidós, 1984.

3 Cuando Miguel pasa a la sacristía para saber la causa de la interrupción de la boda pregunta si ese día empieza el "Proceso 1001", que fue el juicio contra diez miembros del entonces sindicato clandestino Comisiones Obreras. Lo que falta en esa cifra especular es lo que no llega a sumar, la cifra simbólica, el tres (ausente); y, por tanto nos indica de nuevo la forclusión. Por otra parte, históricamente, ese atentado tan espectacular y dislocante venía a simbolizar la defunción del relato franquista y, por tanto, la necesidad de que la política española tomase otros derroteros.

4 Fotografía capturada del diario La Vanguardia, edición del viernes 21 diciembre de 1973, p. 2. <http://hemeroteca.lavanguardia.es/preview/1973/12/21/pagina-2/34280422/pdf.html> (Consulta: 1 de octubre de 2009).

en un sentido para la historia de Nina. O, dicho de otra manera, podemos decir que el sentido, en Nina, se *forcluye*².

Hay otros momentos en el film que nos hablan de la *forclusión* del Nombre del Padre, de lo mítico y de lo sagrado. Por ejemplo, en la secuencia de la boda entre Nina y Miguel. Aquí la Ley queda ocluida desde el momento en



el que la ceremonia se convierte en una gélida parodia con interrupción incluida. Se comprueba en el vestido rojo de la novia o el beige del novio, en el lapsus del anillo o en la aparición de la madre odiada por Nina. Pero, sobre todo, por el desencadenante de la interrupción: el atentado de Carro Blanco³.



El agujero causado por la explosión del atentado⁴ recuerda a la hendidura en la carne que aparece en el cartel del film. Curiosamente, el cuerpo que recibe la incisión se supone que es el de Sergio; pero no hay pelos de su cuerpo (ni sangre), por lo que también podría ser la carne de la propia Nina que se abre para que el espectador vea su sufrimiento: recuerda, efectivamente, a un sexo femenino dibujado a partir de



la hendidura del cuchillo; lo que no deja de recordar lo que será su dolorosa su relación con el sexo a lo largo del film.

En ese receso de la sacristía, hay también un momento en el que, como si surgiese de la boca del sacerdote, se ve un cartel: "DIOS habla el silencio", a modo de mensaje cargado de significaciones proveniente del fondo de la imagen. Por una parte, siguiendo la lógica de la secuencia, parece un mandato nacional-católico del franquismo; pero no podemos olvidar que nos lleva también a la mejor tradición de la mística hispana. Asimismo, desde el punto de vista que adopto en esta reseña, en este



cartel resuena nuevamente la forclusión: si *Dios habla el silencio* (¿armonía?), entonces, cuando no habla (o se le forcluye), hay ruido y caos (¿psicosis?). Y eso es lo que ocurre en la valiente propuesta de Hernández Garrido –en el panorama cinematográfico español–, a la que acompaña, por cierto, ya que citamos al sonido, una banda sonora de tonos contemporáneos, la cual, tampoco hace concesiones al oído de lo políticamente correcto.

Hay todavía otra referencia intertextual: el ojo seccionado de *Le chien andalou*. Un estudio comparativo de los grandes temas mayores del film que nos ocupa y el de Buñuel podría darnos algunas claves muy interesantes: amor *fou*, sexo, muerte, deconstrucción del espacio-tiempo, humor surrealista, etc. En concreto, en relación a las referencias míticas que Hernández Garrido utiliza, podemos relacionar el ojo tachado de



Buñuel con la incisión de Nina en el cuerpo de Sergio y su posterior troceado por ella misma. En este sentido, es con-

veniente recordar que ese ojo tachado viene a simbolizar la estación final de un proceso histórico en el que la mirada del espectador de la Modernidad se abismaba y el relato se ocluía.

En una de las secuencias más fría-mente bellas del film, Hernández Garrido, a través de las manos de Nina, parecería intentar retomar *los engranajes* del relato (cinematográfico y teatral) o, al menos, reflejar el grito desesperado de ese tipo especial de narración que es el relato; como si pidiese que pensemos en éste *antes de morir* definitivamente en la Postmodernidad. Es lo que se deduce del rito que lleva a cabo Nina, convirtiendo el cuerpo de Sergio en una especie de lienzo que prepara, limpia y estudia, para, finalmente, *escribir* o *dibujar* sobre éste.





Es interesante fijarse en el intenso brillo del anillo de boda de Nina que ocupa el centro del plano, justo antes de iniciar la primera incisión con el cuchillo en el cuerpo de Sergio. El siguiente plano ya es el plano típico de la Postmodernidad: un plano detalle en el que ha desaparecido el anillo. Ese brillo efímero, pues, parece devolvernos una pregunta: ¿hay posibilidad todavía de una Ley, de un relato que dé sentido a nuestra experiencia del texto?

Un crítico teatral, al reseñar *Los engranajes*, afirmaba que “lo importante de la obra es su estructura, plena de saltos temporales y espaciales, y que ofrecen una visión fragmentada de unos hechos y causas, así como unas emociones que se suman y complementan en el espectador”⁵. Esta deconstrucción del tiempo se puede relacionar, igualmente, con la forclusión, pues una condición indispensable para que haya inconsciente es que la dimensión temporal se integre en el aparato psíquico del sujeto.

El punto de vista predominante es el de Nina, una mujer joven con una vida desgraciada desde su infancia, en la que se ha querido ver la frustra-

ción sentimental de una época gris de la historia de España. Acusada de participar en este crimen de cariz caníbal, asistimos a la historia de Nina a través de su infancia de abandono, su matrimonio con un hombre mayor que ella, la infidelidad con un compañero de su marido y consentida por éste, hasta llegar a un final trágico en el que, irónicamente, parece lograr alcanzar cierta serenidad final que nunca antes había tenido. Pero es una serenidad ilusoria, pues se trata de que por primera vez va a tener acceso a un tiempo bien delimitado, marcado por un necesario elemento externo terciario: la inhumana ley franquista que le marca un tiempo o momento muy concreto y determinado, es decir, el de su ejecución. El problema, de nuevo, es el de la forclusión en el personaje de Nina, lo que le lleva a que nunca a lo largo de su vida logre acceder a una Ley simbólica que la integre en una vida con cierto sentido.

En el año 2005 Hernández Garrido escribió un texto teórico en el que analizando la *Woyzeck* (1836 y 1913) de Georg Büchner, afirmaba que se trataba de una obra que:

en su fragmentación, en su falso aspecto de obra concluida, reconocemos un principio de construcción, que luego habrían de seguir las vanguardias de principios del siglo XX: el encuentro con lo real en el seno del texto sin que exista una palabra, una mediación simbólica, que nos permita acceder a ese encuentro sin acabar destruidos. Un encuentro en el que necesariamente nos sometemos a la experiencia de desmembramiento de la obra, a la experiencia del relato convertido en cadáver, en pura cristalización de lo real. Un viaje en el que se plantea una

5 VÍLLORA, Pedro Manuel: ABC Viernes 8 de septiembre de 2009. Citado en HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl: *op. cit.*, p. 278.

escritura desde la psicosis. Una aventura de las vanguardias (de la cual Woyzeck fue uno de los puntos iniciales más claros y ejemplares) quizá condenada al fracaso, pero en su momento asumida como la única posible, cuando ya el relato ha fallado, cuando no existe una posible ordenación de la experiencia que logre asegurar al sujeto, sin exigirle su entrega a lo real, su destrucción como tal sujeto⁶.

Creo que aquí Hernández Garrido habla al mismo tiempo de su propio texto filmico (y teatral). Nos hallamos, pues, con un film muy elaborado y que se yergue sobre unos fundamentos teóricos muy pensados a lo largo de su carrera autoral y teórica.

En la última obra del ciclo *Los esclavos*, la denominada *Los restos: Fedra*,

también pareciera que sólo la sangre, la muerte (el suicidio) y la huída de este mundo permitieran llegar al amor. De nuevo, pues, la importancia de la tragedia griega a partir del coro, que es lo que el autor intenta representar a través del conjunto de juez, fiscal y abogado en la parte final del film. Y, sobre todo, con la repetición de la secuencia de la sentencia, a modo de voz mítica del coro que se funde con los silencios de la protagonista. El último intento pues, *antes de morir*, de dar orden (mítico) a ese tiempo dislocado de los restos que, en nuestro tiempo, quedan del relato.

⁶ HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2003): "Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis", en *Trama y fondo*. Revista de cultura, nº 14, pp. 32. También existe versión electrónica:

http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Raul_Hernandez_Garrido.pdf (Consulta: 1 de octubre de 2009).



Ser cráneo

JOSÉ MIGUEL BURGOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Ser cráneo.

Lugar, contacto, pensamiento, escultura.

Georges Didi-Huberman
Cuatro ediciones (ed. M. Jalón)

Traducción: Rosario Ibañes

"El buen Dios se esconde en los detalles"

Aby Warburg

¿De que modo es posible desplazar el núcleo panofskiano de la historia del arte como disciplina humanística? Esta es la pregunta que para Didi-Huberman marca el horizonte no sólo de su trabajo sino de parte de la crítica contemporánea que cuestiona la base teórica que,

desde Vasari a Kant hasta el mismo Panofsky, infiere significaciones convencionales por sujetos previamente decididos. La historia del arte es hoy, en la medida que acepta fundar jurídicamente los presupuestos de una práctica, una disciplina obligada a preguntarse por el estatuto de sus procedimientos y la validez de su tradición. Cuando en la experiencia presente se multiplican las excepciones, los síntomas, los casos que se declaran ilegítimos, cuando lo anacrónico invade sin permiso la imagen que miramos, se pone de manifiesto que lo que la tradición pensó como la cumbre

de su soberanía –la imagen de las imágenes– no es sino la cifra de su inesencialidad, su radical exposición¹.

Sin embargo, en contra de lo que en un análisis apresurado podría indicar, Didi-Huberman no convierte la insustancialidad de la imagen en un rechazo

ontológico generalizado sino en la posibilidad de una nueva práctica que haga justicia a la temporalidad de las imágenes. Junto a otros títulos recientes como *La imagen mariposa* y *El bailar de soledades*, *Ser cráneo* constituye un ejemplo de las implicaciones de esta nueva praxis. Al no estar determinadas por la categoría de cantidad, al no constituir propia una forma, la imagen se encuentra, en palabras del propio autor, sobredeterminada, esto es, atravesada por varias temporalidades heterogéneas. La relevancia de “los diferenciales del tiempo” que operan en las imágenes, en los que Huberman cifra la cuestión del anacronismo, no sólo estriba en la dimensión crítica que facilita –las posibilidades de denunciar las manipulaciones de las que las imágenes son

objeto– sino en la paradójica pero fecunda estructura de conocimiento que abre. La verdad de la imagen –su visualidad– no es ya la que relaciona al autor y su tiempo, sino la que impone el movimiento errático y arqueológico de la memoria. De ahí que la estructura anamnésica del conocimiento que Huberman trata de hacer valer, su modo de ser, no trasmite una verdad formulada en proposiciones y disponible en el tiempo, sino la apertura

ra misma que opera mediante conexiones imprevisibles² y la reconstrucción de los encadenamientos. Así pues, la verdad no es, según la especialización académica de la historia del arte, el objeto de una tradición transmitida teleológicamente, sino memoria que en su darse a ver nunca llega a la imagen y que, lejos de concretarse en algo sustancial, se olvida y se destina como apertura.

De este modo, la experiencia de esta finitud de la imagen, o sea, la diferencia entre imagen y discurso, hace posible una nueva relación entre historia y tiempo que determina la especial ontología de las imágenes de la que el título del texto –*Ser Cráneo*– hace deliberada referencia. Al no poder ajustarse ni remitirse a la cosa recordada, las nueve imágenes abiertas que estructuran el texto están necesariamente expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. De su desplazamiento, recuerda Huberman a propósito de Durero (p. 23), depende su extrañeza fundamental. Simultáneamente historia e imagen, apertura y mera transmisibilidad, los distintos “seres” que recorren fantasmalmente el texto dan testimonio de aquello que nunca puede ser llevado a la imagen y que lejos de recogerse en un progreso imparable, toma la forma de una tradición inmemorial en el que lo que se transmite no es una cosa, ni una verdad enunciable en proposiciones, sino la propia transmisibilidad.

Tarea del artista es buscar formas que den cuenta de esa transmisibilidad. Haciendo valer la inteligencia de sus manos, Giuseppe Penone, escultor al que el autor consagra sus reflexiones, modela aquello que nunca puede ser lle-

1 En este sentido no es casual que en el origen de la trayectoria de Aby Warburg, fuente de inspiración clave en la obra de Didi-Huberman, esté muy presente una particular decepción ante el punto de vista formal que trataba de aplicarse al estudio de las obras de arte. Posteriormente, todo el esfuerzo humano e intelectual de su obra se volcó en la tarea de trascender los límites de este planteamiento.

2 En uno de sus libros titulado *Ante el tiempo*, Huberman cuenta la experiencia de conexión involuntaria entre un cuadro de Pollock y uno de Fra Angelico y que a la postre se revelará decisiva en el desarrollo de sus tesis. Véase: Georges DIDI-HUBERMAN: *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.