

La mirada. Textos sobre cine

Título:

Fisgoneando a Nietzsche

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (1978). Fisgoneando a Nietzsche. La mirada. (2):52-54.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41565>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



figoneando a nietzsche

(A propósito de **Más allá del Bien y del Mal**, de Liliana Cavani)

Juan M. COMPANY

1. El nombre del Autor parece reafirmarse cuando sus ficciones se enfrentan a un sedicente material histórico. Medirse con la historia, con sus personajes, supone dar carta de fiabilidad a la desmesura de unos fantasmas previos al film, legitimar todas las crispaciones estilísticas del mismo. Salta a la pluma el nombre de Ken Russell, por supuesto, con sus coloreadas divagaciones audiovisuales en torno a Tchaikowsky, Mahler o Liszt, pero también Bertolucci y su **Novecento**, ese gigantesco show ampliamente jaleado por la izquierda reformista cuyo engranaje explicativo —comprendida la explicación política— es saber quién de entre todos (el rico propietario y el pobre campesino, el burgués y el proletario, el fascista y el resistente, el amo y el esclavo) la tiene más larga.(1) Dominando a todos ellos estaría, claro, el falo del Autor convenientemente apuntalado por la grúa hollywoodiense, intentando superar aquel majestuoso plano-secuencia de Scarlata O'Hara perdida entre los heridos de la estación de Atlanta, hace cosa de cuarenta años.

(1) Jean Narboni, **Cahiers du Cinéma** n.º 282, pág. 32 (París, noviembre 1977).





La existencia de algunos códigos (por ejemplo, el vestuario), aún pretendiéndose secundarizados, polarizan de inmediato la atención del espectador. Que Lou Salomé, Nietzsche y Paul Rée estén ataviados con lujosas ropas, por encima de los figurantes que los circundan, no obedece a una fijación de clase sino a que son descontextualizados de su referente histórico e inscritos en el ideolecto más edulcorado y menos comprometido. Conformen, para la Cavani, un ejército de lobos solitarios, encerrados en el síndrome de su locura colectiva. De igual manera Nietzsche es sometido a la "realidad" de su neurosis ya sin ningún tipo de metaforización.

(Más allá del bien y del mal" de Liliana Cavani).



Dentro de este paradigma de conjugación, no es extraño que en **"Más allá del Bien y del Mal"** (y en general en toda su filmografía anterior) Liliana Cavani cifre su autoría en una aparente audacia: **la de castrar metafóricamente a los hombres para convertirlos en mujeres y presentar a las mujeres como hombres, en "leer" el pensamiento nietzscheiano como un panfleto de vindicación feminista.**(2) Parafraseando a Lacan, podemos decir que en ese reductivo enunciado de sus intenciones algo se transmite para estar, de alguna manera, ocultado.(3)

Porque la clave de la operación practicada por Liliana Cavani está en considerar, de entrada, la inmanente **trascendencia** de la vida privada de Nietzsche observada por Paul Réé, su discípulo y Lou Andreas Salomé como intermediarios del espectador. Que la realizadora tome partido finalmente por la Salomé es, hasta cierto punto, secundario. Es el mismo sistema ficcional de la película el que se nos aparece como grotesco, censurable. La supuesta reivindicación feminista del film estaría así cifrada en esa inefable escena en la que Lou —tras suscitar un orgasmo múltiple de Paul— le deja enzarzado en una discusión con Nietzsche tras una exclamación sancionadora que es todo un manifiesto: **"¡Intelectuales!"**. Tal es el desplazamiento ideológico perpetrado por la Cavani: de la **"vida de grandes hombres en zapatillas"** al vitalismo pequeño burgués. Significativo que Lou cierre el film con sus recuerdos de loco amor, sumido Nietzsche en las tinieblas de la locura. La psicopatología del pensador se traduce, consecuentemente, en una reafirmación gratificante del estatuto normativo del espectador asimilable a la liberada Lou (no se sabe de qué y por qué). O bien se reduce el origen de la inspiración nietzscheiana a una anécdota de burdel por la que el filósofo descubre el espíritu dionisiaco. En esa escolar dicotomía fuera-dentro (vida e intelecto) dicho filósofo quedaría reducido a personaje secundario aunque, paradójicamente, sea su discurso el que informe todo el film. Tal es la antidialéctica visión de la Cavani al no conectar nunca esos dos niveles, al reducir el trabajo de Nietzsche a la mera masturbación intelectual de las contradicciones no asumidas. Visión pequeñoburguesa radical en la que Nietzsche se presenta como puro exabrupto (la muerte de Dios) de ruptura con un claustrofóbico universo familiar represivo, por la vía del Arte y el Pensamiento. Y así, evitando el tópico de mostrar a su personaje escribiendo, la Cavani lo convierte en charlatán de café.

Con todo, es en los niveles de mediación simbólica donde se desvelan las grandes limitaciones del film. Hay dos imágenes recurrentes: la de Paul espiando una **fellatio** practicada a Nietzsche por una eficiente prostituta y la del mismo Paul con Lou en uno de sus paseos romanos, siendo testigos de una escena similar ejecutada por un grupo de señoritos decadentes sobre un **joven del pueblo**. Es decir, que ante el reprimido deseo por parte del discípulo-espectador de chupársela a su maestro, más vale atisbar —sin poseerlo jamás— el cuerpo proletario. Este mensaje se nos suministrará, a nivel meramente informativo, en otra escena del film. Pero lo que importa aquí es subrayar su carácter de algo no asumido, no decible (pero obsesivo al igual que toda pulsión inconsciente): la homosexualidad como **lo que está fuera**, algo a la vez ajeno y próximo para unos intelectuales que parlotean sobre el socialismo entre tapizados de mórbido terciopelo rojo y tienen pintorescas confrontaciones con grupos anarquistas y pangermanistas exacerbados (lugar común no sorteado por la realizadora: la manipulación que su conservadora familia practicó sobre los textos nietzscheianos fue el origen de su apropiación por el fascismo, etc...). El trabajo del intelectual está situado por encima (y más allá) de los conflictos de clase externos.

En estas condiciones, el espectador se ve obligado a tomar partido bien por un Paul convertido en liberado homosexual de ultratumba(?) o bien por una Lou cultivadora de recuerdos y **buena vividora**. Con lo que la radical y provocadora afirmación vital de Nietzsche queda reducida al simple voluntarismo de acostarse (o no) con la (o el) que a uno-a le venga en gana. De la transgresión del orden sexual burgués (unida a la vocación nostálgica de los placeres prohibidos del campo de concentración) de **Portero de noche** pasamos a un vitalismo situado en esa superestructural tierra de nadie tan preferida por la Cavani en sus declaraciones: **No se puede explicar el nazismo o el fascismo simplemente aplicando un análisis marxista... No existe el blanco y el negro: solamente existe el gris, y si llegamos a entender lo que es el gris, tal vez podamos entender algo muy importante sobre la naturaleza humana.**(4) Ante semejante manera de concebir la dialéctica, sobra todo comentario.

(2) José Luis Guarnier, *Nuevo Forogramas* n.º 1542, pág. 30 (Barcelona, mayo 1978).

(3) En nuestra relación con las cosas, tal como es constituida por la vía de la visión y ordenada en las figuras de la representación, algo se transmite de piso en piso para estar siempre en ella en algún grado elidido eso es lo que se llama la mirada, Jacques Lacan: *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, pág. 83. Ed. Barral, Barcelona 1977).

(4) *Dos y Dos*, n.º 31-32, pág. 14 (Valencia 2 y 9 de enero de 1977).