

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:
¿Cómo es posible?

Autor/es:
Palao, José Antonio

Citar como:
Palao, JA. (1997). ¿Cómo es posible?. Banda aparte. (7):31-43.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42215>

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:



¿CÓMO ES POSIBLE?

M. Butterfly (David Cronenberg, 1992-93)

José Antonio Palao Errando.

A Jimmy Entraigües, porque la vida siga deparando sorpresas gratas.

AMOR a LOCURA, que acaba de arrancarle los ojos pero, como compensación, ha velado sus cuencas con una vendu que le dio una de las Parcas, con un poder tal, que jamás se la podrá quitar:

“¡Soy pues ciego a perpetuidad! ¡Oh malvada, traidora! No te bastaba con haberme saltado los ojos, sino que has privado a los Dioses de la potestad de volvérmelos algún día. ¡Por algo se dice: “no aceptes dones del enemigo”! La muy desgraciada me ha herido, y yo me pongo en sus manos para que me cure. ¡Oh Hados crueles, oh negra jornada, oh crédulo de mí! Cielo, Tierra, Mar ¿no os mueve a piedad ver ciego al Amor? Infame, detestable mujer, te jactarás de que no supe herirte, de que me has quitado los ojos y engañado luego, haciéndome confiar en ti.”

Louise Labé, **Debate de Locura y Amor.**



Foto: M Butterfly (1992)

M. Butterfly (1992) es un film que solicita un modelo de espectador perfectamente perfilado, cómplice para el buen funcionamiento de la trama. El espectador que este film de Cronenberg necesita es un espectador curioso. Primero, en un sentido más banal, cinematográfico. Si tiene —y es razonablemente previsible que la tenga— noticia de la trayectoria del cineasta, se acerca a ver qué es eso de una película de Cronenberg sin efectos especiales, ni sangre, ni vísceras, ni monstruos, ni alucinaciones, ni científicos locos. Frente al sesgo fantástico y alucinatorio de sus filmes anteriores, se trata, parece ser, de una historia real y contada de forma realista. En este punto, viene a coincidir con un público más vasto, no necesariamente con tendencias cinéfilas.

Quien vaya a ver esta película debe estar informado de su argumento, conocer los datos elementales de este caso verídico: un diplomático francés mantuvo durante dos décadas una relación amorosa con una oriental

c r o n e n b e r g

sin percatarse de que, en realidad, era un hombre. Si no tiene ese saber, manifiestamente superior al del protagonista de la historia, se sentirá estafado o perplejo desde los primeros minutos del filme. Porque la historia es radicalmente inverosímil, no le queda más remedio, si ha de aspirar al asentimiento espectral, que ser verídica.

Se trata, consecuentemente, de un problema relativo a la economía del saber. He dicho que el espectador que la película prevé es un curioso. Un curioso informado del qué y de su final. ¿Qué le falta entonces?. Lógicamente el cómo, el procedimiento, la estrategia. ¿Cómo es posible ser engañado durante años por un partenaire amoroso acerca de su sexo?. ¿Cómo se puede ser tan obtuso? Ésta es la pregunta, entre morbosa y despectiva, que enfrenta al espectador con el personaje a cuyos avatares va a asistir. Desapego absoluto, entonces: el protagonista es reputado de inferior al espectador, que no sólo sabe en sus condiciones actuales, sino que puede presumir de que sabría, siempre, más que él. Ésta es la posición típica de la curiosidad respecto al saber. El curioso, en la acepción más habitual del vocablo, está realmente interesado en un saber que no le concierne, que, para él, está en posición asintótica, irrelevante, respecto al ser. Cuando sentimos curiosidad por algo, se entiende, al menos en principio, que ese saber tras el que andamos no es vital para nosotros. No nos hará mejores ni más sabios: es saber intransitivo, saber intrascendente, pasión, sino inconfesable, al menos injustificable. Para el curioso, el saber se agota en sí mismo, tiene un carácter de rodeo pulsional, goce sin valor de uso. El saber por el que se interesa es siempre saber del y para el otro. Alcanzar ese saber, enigma ordinario y banal, es hacer del otro su víctima, es placer de furtivo.

¿Es tan extraño un espectador así? ¿Un espectador que aspire, no a verse conernido, sino a asistir a un espectáculo sin consecuencias para su posición subjetiva?. A poco que lo pensemos, veremos que ése es el espectador mediático contemporáneo, llamado comúnmente, por la televisión que lo engendró, simplemente, audiencia. Ya sabe qué: sabe que no hay nada que saber, que no hay nada nuevo bajo el sol. Sigue ahí para ver cómo. El espectador contemporáneo identifica la visión con el saber: a imagen y semejanza de la pulsión escópica trata con la pulsión epistémica. De hecho, las equipara. Desde ese punto de vista, el film de Cronenberg no hace más que explicitar esta condición y utilizarla. ¿Cómo?.

El gran maestro en la economía del saber tratada como economía libidinal surge de las entrañas del cine clásico. Saber, verdad, trama, identificación y deseo son las claves del quehacer hitchconiano. A poco que se reflexione, se hace evidente el paralelismo en muchos aspectos de **M. Butterfly** con **Vertigo** (1958). Ambos filmes representan la erección de un semblante de mujer, tramada por un hombre para engañar a otro. Pero, además, Hitchcock realiza un trabajo deconstructivo en la trama que es para nosotros de sumo interés. Como le explica a Truffaut, en la novela original de Boileau y Narcejac, la verdad del engaño no se desvela sino al final, constituyéndose en el destino del relato. En ese momento, espectador y protagonista descubren al unísono que Judy es Madeleine (esto es, que la Madeleine de Scottie no existió jamás). Hitchcock quiebra el relato y descubre la verdad justo en el centro de la trama. A partir de ese momento, se constituye una disimetría entre el saber del espectador y el del personaje:

“Hemos aquí de nuevo ante nuestra alternativa habitual: ¿suspense o sorpresa? Ahora, tenemos la misma acción que en el libro; Stewart, durante cierto tiempo, va a creer que Judy es Madeleine, luego se resignará a la idea contraria a con-

dición de que Judy acepte parecerse punto por punto a Madeleine. Pero, por su parte, el público posee la información. Por tanto, hemos creado un suspense fundado en esta interrogación: ¿Cómo reaccionará James Stewart cuando descubra que ella le ha mentado y que es efectivamente Madeleine?”

He aquí, pues, que la disparidad en el grado de saber, su saldo a favor del espectador, refuerza la identificación en el proceder narrativo hitchconiano. El espectador del “suspense” tiene un saber que le quema en las manos y se proyecta en la imposibilidad de comunicárselo al protagonista. El espectador hitchconiano es curioso a su pesar, se ve abocado al cómo de la trama, pero no sabe “a ciencia cierta” el final de la peripecia, si no es por su competencia simbólica. Su saber es el del discurso, el del género. Es el saber del antagonista. Podemos creer que el destino del personaje no será aciago —que sobrevivirá a la verdad, aun al borde del abismo— igual que el espectador trágico está seguro de lo contrario: por conciencia genérica, por una confianza clásica en la instancia enunciativa.

El espectador de *M. Butterfly*, por el contrario, se siente, en principio, afortunado de su saber: aquí no hay identificación en el origen. Cuando entramos en la sala y nos disponemos a ver este filme, creemos estar en posesión de un saber sobre el sexo, sobre el goce. Saber banal: que podemos distinguir a un sexo del otro, a un hombre de una mujer. De ahí, la inverosimilitud. Nada menos. Nos acercamos a una trama verídica e in-vero-símil, literalmente, que enuncia una verdad que no es idéntica a sí misma. Gottlob Frege definía así el cero: lo no idéntico a sí mismo. Estamos ante el grado cero de la verdad. Estamos ante el relato de lo indecible. Nos enfrentamos a lo real, con la inconsciente confianza del que está seguro de su saber. Ello no puede ser sin una rectificación de la posición subjetiva, sin que, de alguna manera, se transforme, para el espectador, la economía del saber y de las identificaciones.

El relato —y, preferentemente, el que se desarrolla en escena— tiene fórmulas muy antiguas para diegetizar el lugar del espectador y su postura respecto a la trama. El Coro trágico es un buen ejemplo. El coro puede ser también curioso. A la llegada de Edipo a Colono, desterrado y ciego, se desarrolla este diálogo:

CORO. Tremendo resulta, extranjero, volver a despertar
la calamidad quieta ya hace tiempo. Sin embargo tengo ganas de enterarme...
EDIPO. De qué?
CORO ...del tremendo sufrimiento que se vio que era imposible de evitar, con el
que te encontraste.
EDIPO. Por tu hospitalidad, no abras esa herida. Se trata de hechos ignominiosos.
CORO. Es que necesito oír lo que hay de cierto en los numerosos rumores, que no
hay forma de que cesen, oh extranjero.

El cine clásico, por su parte, inventó modernas versiones de ese coro que guía y representa la posición espectral, su régimen de identificaciones, la distribución de su saber. La escenificación de un juicio, o la aparición intradiegetica del público en un espectáculo, son, probablemente, los dos ejemplos más ilustrativos de cómo un filme escenifica la reacción que espera de su público. A ambas soluciones recurre Cronenberg para dar cuenta de nuestro tránsito de la curiosidad al reconocimiento, de la risa al silencio.

Cronenberg

Gallimard entre los otros.

René Gallimard, zafio, inculto, metódico, serio. Como dice su jefe, el embajador Toulon, *"no era un gran líder pero era ordenado y eficiente"*. El prototipo del antihéroe. Lo conocemos, de espaldas, leyendo la prensa de tapadillo en el trabajo, chupándose el pulgar para pasar las hojas de la documentación que ha de examinar. Escrupuloso y pejiguero, su única determinación ética es el orden y la buena administración. Por su carácter mediocre, sólo destaca entre los extraños, si es que alguien está dispuesto a reparar en él. Entre los suyos, como demuestra su contencioso con los espías de la embajada franceses y hombres-, es un advenedizo o un fracasado: *"nadie, menos que nadie"* le dicen.

Cronenberg resuelve narrativa y visualmente este ser entre los radicalmente otros, los que parecen albergar los secretos de su goce, en una gradación. La salida de Gallimard de la embajada, acompañado de otro funcionario, igual de gris que él pero más antiguo en ese destino, muestra una primera prueba de esa posición extrañada: pasan ante un centinela chino, de los que custodian el recinto diplomático, que fija, marcialmente, la mirada en el infinito y ni repara en su presencia. Sobre esta figura, ausente de la trama, se imprime el rótulo: Beijing, 1964. Queda, de esta manera, ubicado el personaje en un espacio extraño en el que su particularidad resulta indiferente. El plano siguiente muestra a los dos occidentales al fondo, tras la populosa vida indígena, preocupados de sus banalidades —recepción en la embajada ¿sueca o suiza?— distinguibles pero indiferentes.

Este ser-entre-los-distintos de Gallimard se mantiene durante todo el filme, insisto, como la médula de su transformación. Con su occidental terno impecable, su mirada ignorante y extrañada, despectiva en origen y posteriormente atormentada. El momento de inflexión se produce, claro, al asistir a la actuación de Song Liling, en esa recepción en donde aparece, convencido de la efectividad de su semblante de hombre culto, como público entre sus iguales, pero donde su mirada comienza a iluminarse y transformarse, a efectuar su proyección hacia la escena donde habita el enigma que le atrae en forma de mujer oriental. Cuando vuelva a aparecer como público, será en la Ópera de Pekín, y la propia Song se encarga de hacerle ver que su mediocridad es visible precisamente cuando es extraño, entre el público chino de la función. Al reclamarlo posteriormente, en su estrategia de seducción, le dirá, con una ironía manifiestamente malvada: *"mi público echa de menos al diablo blanco entre ellos"*.

Pero Gallimard es impermeable en su postura atónita. Pasa de la indiferencia a la fascinación, sin abandonar su fundamental y patética ignorancia, guarecida, durante un tiempo, en la autosuficiencia. Su deambular por las calles sin conocer el idioma, sin entender los hechos, da muestra de su radical abandono. Momento clave es su paseo en bicicleta, tras la revolución cultural, trajeado como siempre. Observa cómo todos los atributos teatrales de su amada, los vestigios de la China milenaria que para él cifran el secreto de su goce tan abrumadoramente fálico, son amontonados y quemados en una pira. Ve, después, cómo la casa de su amada ha sido ocupada. Su vida se va vaciando, el saber sobre el que ha cimentado su triunfo se muestra huero, inconsistente. Firme en su posición masculina, se obstina en no comprender nada. Más relevante es, todavía, ese momento, si lo vemos rimar con el de su traslado a París. En un teatro occidental, acaba de volver a ver la ópera de Puccini que nunca había visto antes del comienzo del film y que se va hartar de ver. Lo vemos, tras su festín de dolor y nostalgia, emborracharse en un bar y, totalmente ebrio, salir a la calle a enfrentarse con

la manifestación de estudiantes del Mayo Francés. De nuevo, su indumentaria es distinta: ahora un smoking entre los estudiantes izquierdistas. De nuevo, no comprende ni comparte lo que sucede a su alrededor, se muestra inepto para su profesión que es predecir el curso de la historia por un cálculo sobre los actos de los otros. El extrañamiento, la soledad, de Gallimard, que veremos culminar en el final de la película, es mucho más radical que el de un occidental entre orientales.

Gallimard frente al otro sexo.

Hay un componente etno-político en **M. Butterfly**. Y otro erótico, claro. Tres mujeres vemos en el itinerario de Gallimard. Una vulgar, otra emblemática, otra perfecta. En realidad, el trayecto hacia la destitución de la suficiencia del saber, que es el filme, comienza con el encuentro con Song. A Frau Baden la vemos justo antes, pero no ha entrado aún en el campo de visión de Gallimard y, por lo tanto, para el espectador tampoco ha entrado en escena. Para la tosca sensibilidad seductora del Gallimard del comienzo del filme, es muy difícil ver lo que no se hace mirar y tras el espectáculo que se pueda ofrecer a sus ojos es incapaz de ver la estructura subjetiva que lo sostiene. Su zafiedad inicial se concreta en su imposibilidad de contemplar el deseo en su esencia abismal. Esa incapacidad de ver la hendidura, de reconocer los atributos distanciadores de la representación, torpe y noble a la vez, es la que le lleva a la fascinación por la figura de Song Liling demasiado identificada con el personaje de Madame Butterfly. Es "la misma" Song la que le indica —sin, por ello, hacerle ver— que el halago sobre lo convincente que ha estado en su papel reviste algunos inconvenientes.

La aparición de Song sobre el escenario y la creciente atención de Gallimard sobre su imagen, las resuelve Cronenberg en la dialéctica del plano/contraplano disminuyendo la escala hacia el rostro del funcionario francés. Es Frau Baden, quien va informándole de la trama de la ópera mientras va siendo confinada fuera de un campo que el rostro de Gallimard va ganando para sí. Los contraplanos correspondientes del escenario jamás llegan a pasar del plano de conjunto del escenario, pese a su, también, progresiva proximidad. El momento simbólicamente más denso de esta secuencia es el que la culmina: el propio personaje se adelanta en su asiento, hacia el contracampo, y recibe en su rostro un haz de luz que le ilumina los ojos.

Tras la representación y la primera conversación con Song, vemos a Gallimard en una escena cotidiana cuyos rasgos más groseros están especialmente subrayados. Con las mujeres "auténticas", Gallimard siempre aparece en el baño y en ropa interior. Ultimando su aseo, narra a su esposa los pormenores de la velada a la que acaba de asistir. La informa de que los chinos odian M. Butterfly y la esposa responde: "*Ella lo detestará pero lo ha interpretado*". En medio de la conversación, la esposa, aquejada de un resfriado que subraya su tosquedad, comienza a parodiar al personaje. Para ello, utiliza como abanico una revista que estaba leyendo en la cama. Vemos la desangelada imitación hasta un plano de ambos reflejados en el espejo de la alcoba. Él, perplejo e inexpresivo; ella, ridícula con la revista sobre el rostro en la que podemos leer el título invertido: ELLE. Esta inversión del ideal femenino por la transmutación del reflejo especular de la esposa, remite a aquél simple hombre que resultará ser su amada verdadera desposeída de sus ropajes.

Pero aún nos queda otra mujer en la vida de Gallimard. Frau Baden, hembra emblemática en la vida social del cuerpo diplomático en Pekín, con fama de inaccesible, es, en realidad, una mujer decidida. Ha de serlo, para irrumpir en el deseo del

Cronenberg

despistado Gallimard. Su forma de hacerlo es tan procaz como simbólica. El funcionario, en pleno ascenso en su fulgurante carrera, está ostentando, en otra fiesta, su saber sobre las mujeres orientales. Frau Baden interrumpe su discurso de sarcástico paternalismo con una interpelación intempestiva: “¿Siempre en el papel de misionero, Gallimard? ¿O hay otras posturas que también le interesan?”. Tras el contraplano del rostro estupefacto de Irons/Gallimard por corte directo vemos un plano de situación: la fachada del “Hotel de la Amistad”. Es notable que en el film no haya un solo fundido, todos los cortes son directos como si las elipsis fueran momentos de nula relevancia escópica. Nada que valga la pena de ser visto deja de ser mostrado. En el interior, Gallimard —cómo no, en el baño— habla de pedir otra botella de vino. Frau Baden le pregunta si no ha bebido ya bastante. Cuando sale a contestar queda enmudecido: vemos, con él, el abundante desnudo de la madura dama. Sus ojos están ahora sumidos en una densa sombra y, ante el espectáculo que se le ofrece, exclama: “Eres exactamente, tal y como te imaginaba bajo tu ropa”. No hay misterio alguno en ese cuerpo femenino que se entrega y que, al hacerlo, demanda.

La trama: un saber sobre el goce.

Era necesario fijar la posición masculina de Gallimard, su absoluta inatención hacia lo radicalmente femenino encarnado en las dos mujeres que vemos pasar por su vida. Esta falta de sensibilidad para el Otro sexo confirma que Gallimard sufre una patología no por frecuente menos grave: es un claro caso de heterosexualidad reprimida. Puede que no sea un término psiquiátricamente muy aceptado pero, tal vez, define en buena medida la naturaleza humana en cuanto sujeta al lenguaje, en cuanto ligada a la economía de un saber estructuralmente incompleto. El psicoanálisis viene a definir la situación de una forma bastante clara. Freud —que terminó por decir que la pregunta que nunca había podido contestar era ¿qué quiere una mujer?— dejó claro el rechazo del ser humano por la feminidad, siempre reprimida, siempre sujeta. Lacan posteriormente, le dio a este enigma freudiano una formulación estructural. Sucede que el ser-hablante ha de sujetar su goce al lenguaje —llámase a este proceso, castración— y sucede que, en él, la diferencia sexual no halla qué la signifique. Hay un goce que se aviene aceptablemente a esta circunstancia, y del que Lacan dice que es Todo Castración porque es un goce semiótico, que se deja guiar por los vericuetos del lenguaje: es el llamado goce fálico. Hay, además, un goce, suplementario de éste, que excede los desfiladeros del significante: es el goce femenino. Para el sujeto del inconsciente, en cuanto es efecto del lenguaje, este goce es enigmático y, en algunas ocasiones, temible, pues no hay saber en el que se deje subsumir. Por ello, el femenino es el Otro sexo, con mayúscula, para el sujeto del deseo, habite, éste, en un cuerpo femenino o masculino.

Esta especie de aclaración técnica es necesaria para comprender la integración de lo étnico-político y lo sexual en la estrategia de Song Liling, así como la, en principio, asombrosa credulidad de René Gallimard. La clave de la ignorancia del protagonista no es otra que su ilusión de poder subsumir en el saber la integridad del ser, construir para el todo una lógica fálica donde éxito y goce puedan fundirse. Desde su primer encuentro, la relación erótica y la política caminan entrelazadas en la estrategia de seducción de Song Liling. Y todo ello en el molde de una economía del saber, de un impostor proceso de aprendizaje, en el que los papeles de maestro(a) y alumno(a) se ven sometidos a una constante reversibilidad. Gallimard alaba la verosimilitud de la interpretación. Song contesta con una respuesta hábilmente calculada:



Foto: M. Butterfly (1992)

“¿Yo, en el papel de una japonesa?”. La habilidad estriba en apuntar a lo real de la diferencia entre el papel y quien lo encarna para desviar, después, la atención hacia lo marginal de esta indicación, haciéndolo pasar por esencial. Para un occidental, no acostumbrado a las convenciones teatrales chinas, el mayor efecto de extrañamiento es el de ver a un hombre encarnando a una mujer, no a un miembro de una etnia representando al de otra. El occidental pasa por insensible a la diferencia étnica —chinos y japoneses = amarillos— y deja velada la sexual. De esta manera Song desata y refuerza, simulando rebatirlo mediante un incendiario discurso antiimperialista, todo el andamiaje fantasmático que hace posible la relación de Gallimard con el Otro sexo. La estampa de un “cruel hombre blanco” indigno de ello, pero amado, pese a todo, por una oriental capaz de someter su ser a un amor a la medida del goce de su amo perturba hasta lo más hondo el imaginario masculino de Gallimard. La mujer perfecta para Gallimard será oriental porque para él se representa en esta imagen la de la esclava absoluta.

He aquí el oportuno instrumento que ha encontrado en su camino Song: el mito de M. Butterfly. Y su estrategia estará fundamentada en tres pilares.

1. La fantasía de esclavitud. Su requerimiento a Gallimard para que asista a la Ópera de Pekín, es acompañado de un disco de la de Puccini, reforzando el mito que antes denostó.

2. La estrategia del ocultamiento, del velo y el disfraz, que colocan el misterio en el lugar de la nada que ellos mismos engendran. El occidental Gallimard, tras la representación, se dirige al camerino de Song. La conversación comienza con la diva en la invisibilidad. A diferencia de lo que sucede con las (otras) mujeres, es Song, y no él, quien se oculta para desvestirse. Su aparición se produce tras la cortina, cubriéndose el cuerpo, excepto el rostro y la mano en que sujeta el cigarrillo, transmutados por el maquillaje en evidentes atributos femeninos. Promueve, de esta manera, un semblante de ser que oculta el tener. Con ello, Song consigue identificar el falo

con el disfraz, no con el pene, suma banalidad en la que sin embargo, tantos varones incurren complacidos.

3. Un mercadeo del saber que hace posible la inclusión duradera del goce en los signos. El rito y el aprendizaje permiten que el goce se despliegue en el tiempo a través de las significaciones, de las escansiones que la actividad procura. Por ello, en el paseo hacia su casa, la seducción toma la forma de un aleccionamiento de la sensibilidad (política) de Gallimard, al que deja con la miel en los labios.

A partir de aquí, dos procesos se simultanean: la seducción del diplomático travestida en un ceder a sus empeños, y el imparable ascenso en la carrera de éste hasta ser la mano derecha del embajador. Entre ellos se inserta una transformación enunciativa que implica la diegetización del punto de vista espectadorial y el progresivo abandono del punto de vista del Gallimard como estructurante del relato. Tras la propuesta de ascenso que le formula el embajador se dirige a casa de Song a culminar al fin sus requerimientos en la posesión. Posesión ¿de qué?. En la dialéctica fálica por la que se conduce el protagonista, del éxito personal a la apropiación del objeto amado, su pasión es la de la confirmación del ser por el tener. De ahí, la intempestiva pregunta con la que irrumpe en casa de Song y que no dejará ya de repetir, pese a cualquier evidencia: “¿Eres mi Butterfly?”. Song no tiene más que asentir y, a partir de ese momento, Gallimard es un juguete en sus manos. Ella sólo tiene que implantar mecanismos rituales que contengan los impulsos del seducido encauzando su deseo. Virginidad, posesión de su cuerpo, desposeimiento del saber: alimento exquisito para las fantasías masculinas de redención.

Song: Nos estamos embarcando en el más prohibido de los amores. Temo tanto mi destino...

Gallimard: No hay ningún destino más que el que nosotros mismos creemos.

Atribuir, ahora, el saber a Gallimard y hacerlo coincidir con su goce es atraparlo en una red imposible de rasgar, en la que la detentación del poder implica, menos paradójicamente de lo que pueda parecer, la cesión total de la iniciativa. Es la relación emblemática entre el amo y el esclavo: actúa, tú que sabes hacerme gozar. Así, Song, que ya ha presentado al padre muerto en una foto, va a desplegar ahora un saber maternal, milenario subterfugio frente a la ley paterna. Mientras va desnudando a Gallimard, preservando, de paso, el enigma de su propia desnudez, Song declama:

“Los chinos somos un pueblo antiguo. Nos aferramos a las viejas formas de vivir y amar. Aunque soy inexperta no soy una ignorante. Nos enseñan cosas nuestras madres sobre cómo agradar a un hombre”.

Donde se le requiere como mujer, Song sabe confundir su semblante con el materno.

Aquí se produce la cesura en la estructura enunciativa del relato, pues al fin el espectador va a encontrar un representante en el espacio de la diégesis. La vieja criada de Song, que sabe —y sabe, en este momento, más que el espectador—, asoma su rostro por la ventana convirtiéndose en representante especular de éste. Con él, comparte algo de saber y sobre todo un interrogante: ¿cómo hará posible Song, la culminación del engaño?. Esta criada —después lo veremos—, tras su papel, esconde el de espía del Partido, el de vigilante de Song Liling. La secuencia deja en suspenso la

satisfacción de la curiosidad espectacular cuando, tras un plano subjetivo, en el que vemos por sus ojos la escena erótica encuadrada por el marco de la alcoba, la criada se retira.

El Amo cree que con la sumisión del esclavo ha conseguido la dócil extracción de su saber, cree que el poder da derecho a la exactitud del cálculo sobre los actos del dominado, pues en ellos no concibe posibilidad de rebeldía, de imprevisibilidad. En la secuencia siguiente, vemos al henchido Gallimard tomando posesión de su cargo y haciendo una reflexión a sus nuevos subordinados sobre la pérdida de Indochina: "*Los franceses no supimos entender a las gentes que queríamos dirigir*". Él ya sabe. Por eso, va hacer el más patético de los ridículos prediciendo la sumisión de Vietnam al poder occidental: la ventaja del saber del público —queda ahora patente— es temporal, es el saber de la Historia. Y se va a dar el lujo, también, Gallimard, de pretender adiestrar a Song en sus simbólicas excursiones a la Gran Muralla llamándola colegiala cuando ella remarca su inferioridad ante las mujeres occidentales, por "*sus pechos de muchacho*".

La relación del amo con el esclavo es mentirosa porque el amo ha de ocultar su deseo, ha de ocultar que su propio estado de falta puede, al no ser satisfecho por el goce, dejar un lugar para el amor que otorgue al esclavo el papel de poseedor de un objeto, para él, precioso. Éste es el trabajo de Song, enamorar, más allá de la seducción, a Gallimard. A partir de éste momento, también sus cartas van a poder ser vistas por el espectador. La visita de la Camarada Chin nos informa de algo que va tomando el lugar central entre sus interrogantes: ¿Por qué, este oriental travestido está tan interesado en seducir a Gallimard, preservando, además, el secreto de su anatomía? Una trama fálica, perfectamente sometida a cálculo, sostiene a Song que, ante sus superiores políticos, simula, a su vez, que su impostura, su docilidad a las perversiones occidentales, es un sacrificio "*para mejor servir al Gran Partido del Proletariado*". También ella se ve empujada a ocultar el goce que le produce su travestimiento. Tabúes para Gallimard, perversiones para el Partido.

A partir de estas "revelaciones", la postura espectacular ha variado sensiblemente. Una panorámica nos muestra el lecho de Song desierto y a los dos protagonistas en pleno acto en un pequeño habitáculo tras él. Cuando la mirada del espectador asiste a la escena que se había prometido ver, ésta ha perdido ya casi todo su interés, pues donde todo apuntaba a un saber sobre el goce revelado a la mirada, el deseo y el amor han tomado su lugar en la trama. Asistimos, ya, a la relación de Gallimard con su propio deseo y con el Otro sexo. El siguiente paso se produce tras el encuentro con Frau Baden, la hembra emblemática. En esa relación no ha habido posibilidad de misterio, de cifrar todo el goce en un saber aunque sea prohibido. Se dirige ebrio a casa de Song pidiendo más pues su herida está abierta como nunca: la confirmación definitiva de su encumbramiento fálico que el encuentro con una demandante Frau Baden ha hecho tambalearse. Le exige que se desnude, ella finge acceder pero —last minute rescue— cuando su semblante de hembra fálica, perfectamente sometida al goce masculino, está a punto de ser desgarrado con su disfraz, Song sabe qué hacer. De nuevo, la figura de la madre cubre los espacios a los que no le es posible acceder como mujer. Le anuncia que está encinta y le comunica la "costumbre" de ir a dar a luz a su lugar natal y volver después de tres meses.

Es ahora cuando culmina el saber espectacular y cuando, paradójicamente, se abre, en la máxima ventaja epistémica del espectador, la vía para trabar una identificación con el lugar del desvalido Gallimard por la vía de la piedad. Vemos, al fin, la

faz más malvada de Song. Pide un niño para completar su engaño, es decir, que en este tráfico con seres humanos, ella ocupa, ahora, con determinación, el lugar del Amo. Y con ello viene a hacer lo mismo que su víctima: ostentar su saber. Al despedirse de la camarada Chin, le pregunta si sabe por qué en la Ópera de Pekín los papeles femeninos son interpretado por hombres. Ella sí lo sabe y enuncia una verdad meridiana: *"Porque sólo un hombre sabe cómo debe actuar una mujer"*. Por fin, el espectador tiene una respuesta sobre la pregunta por la seducción y por el goce que le llevó a ver el filme. En efecto, y es la historia de la impostura de la moral en las sociedades patriarcales, sólo desde la lógica fálica del Amo la conducta femenina es regulable. Fuera de esa lógica, más que ninguna, aplastante, el saber y el ser muestran una divergencia irreductible. Fuera de su papel de esclava para un hombre, nadie "sabe" cómo se ha de comportar una mujer. La sumisión femenina es un intento de fuga, de escapatoria, ante lo irreductible de la diferencia sexual. Saber cómo debe comportarse una mujer es saber qué puede esperar el deseo de un hombre identificado con el lugar del Amo, nada respecto a la feminidad.

Des-enlace.

El resto era previsible. Caída en picado de Gallimard, pues su inoperancia es conclusión lógica de la falsedad de su saber. Caída de Song, también, a manos de la regeneradora Joven Guardia Roja. Traslado a París y reencuentro tras la nueva representación de *Madame Butterfly*. La relación sigue y también continúa la progresiva degradación del funcionario, empleado como motorista del Ministerio, única manera que le queda ya de poder intervenir información confidencial para su amada. Detención y desvelamiento de la verdad tras cerca de veinte años de relación.

Y, ya, el juicio y la precipitación del saber hacia el espectador. Sabremos que Gallimard colaboraba con el gobierno chino bajo la presión del chantaje sobre la vida de su inexistente, de su imposible hijo. Song, ya bajo indumentaria masculina y occidental, nos dice que *"a su humilde manera, René era un padre perfecto"*. Las carcajadas del público y las mal reprimidas risas del tribunal resuenan atronadoras, pues representan la posición de superioridad que teníamos al comienzo del filme y que, a poco que hayamos entrado en su propuesta, no podemos recordar sin rubor. Ahora, todas las posiciones se han trastocado. El amante, con su rostro de extrañeza, de incredulidad y repugnancia. Song, vestido como Gallimard lo ha estado casi toda la película, descubre que, en su engaño, su identidad no ha salido indemne. Podría saber cómo "se debe comportar una mujer" pero eso no atañe a su ser. Ante las preguntas del fiscal sobre si Gallimard sabía que él era un hombre, no puede más que exhibir su propia ignorancia: *"Yo, señorita, nunca se lo pregunté"*.

La escena siguiente es dolorosamente patética. Los dos hombres encerrados en los estrechos límites de un furgón penitenciario. El desenmascarado Song, *"nadie, menos que nadie"* sin su disfraz, preguntando *"¿qué quieres de mí?"* y la insaciable sed de confirmación contra toda evidencia del francés: *"¿Eres mi Butterfly?"*. Song queriendo ser, Gallimard queriendo, aún, poseer. Efectivamente, nada tiene uno, nadie es el otro, si no es quien ha sido durante veinte años: su *Butterfly*. Las incitaciones del espía chino, son rechazadas por el francés hasta que llega a desnudarse ante el horror en el rostro del que ha sido su amante. Las palabras de Gallimard desde aquí hasta el final del filme no necesitan comentario:

"Es totalmente ridículo que haya perdido todo este tiempo por un simple hombre.

¿Cómo has podido, conociéndome tan bien, cometer semejante error?. Me has mos-

trado tu verdadero Yo. Yo amaba una mentira, una gran mentira que ha sido destruida. Soy un hombre que amaba a una mujer creada por un hombre. Todo lo demás sobra"

Song, detritus despreciado de la destilación de su impostura, solloza desnudo sobre un rincón, Madeleine postclásica que se niega, siquiera, a morir: "En realidad, no me has querido nunca". ¿Qué esperaba?.

El final que Cronenberg nos depara es magistral, pues despliega, en un clímax trágico, todas las transmutaciones que en la trama se han ido produciendo. Con un montaje en paralelo, asistimos a la representación final de Gallimard y a la expulsión de Song de Francia embarcado en un avión. Al preso, le hacen llegar un paquete a su celda con abalorios para consumir su caracterización como M. Butterfly. A través de la mirilla, le vemos mostrar la mano con las uñas pintadas como vimos a Song por primera vez en el camerino de Pekín. Ya disfrazado y en el escenario, se dirige al público conformado por los demás reclusos, que nos representan como espectadores, para dar cuenta de nuestra transmutación al asistir a la representación de la suya. Los presos, cómo no, se ríen y le abuchean al verlo aparecer:

"Me conocéis ¿verdad? ¿Por qué? ¿Porque soy famoso? Hago reír a la gente, hago reír a toda Francia. Pero, en realidad, si me comprendierais, no os reiríais en absoluto. Antes al contrario. Los hombres como vosotros deberíais estar aporreando mi puerta, suplicándome que os enseñara mis secretos.

Se hace el silencio

Porque yo, René Gallimard, he sabido lo que es ser amado por una mujer perfecta.

El coche de Song llega al pie del avión. Gallimard pone en marcha un cassette que va a hacer sonar el aria de la muerte de Madame Butterfly, durante toda la secuencia. Comienza a maquillarse.

Yo tengo una visión de Oriente de mujeres esbeltas con Tseo-Shang y kimonos que mueren por el amor de indios... Hablos extranjeros. Que nacen y son educadas para ser mujeres perfectas que aceptan cualquier castigo que les impongamos y siempre responden fortalecidas por el amor, incondicionalmente.

Comienza a maquillarse los ojos.

Es una visión que se ha convertido en mi vida.

Plano de las manos de Song al que liberan de las esposas. Gesto de ruptura del lazo que inicia la identificación entre Gallimard y M. Butterfly.

Mi error fue sencillo pero tremendo. El hombre al que amaba no era digno. No se merecía que le mirara dos veces. Y, sin embargo, yo le entregué mi amor. Todo mi amor.

Coge la peluca. Plano de Song en el avión con indumentaria perfectamente occidental que contrasta con el aspecto de Gallimard travistiéndose. Vemos sus labios, encuadrados por el espejo de mano, a los que aplica gruesos trazos de carmín.

El amor me nubló la mente, cerró mis ojos. Por eso, ahora, cuando me miro en el espejo, no veo nada más que...

Cae el pintalabios, al que vemos, con su diminuta forma fálica que no puede librarse de su función de instrumento para el disfraz, para la mentira, en un cercano plano de detalle. Planos del público atento manteniendo un silencio grave. Gallimard sigue completando su maquillaje.

Yo tengo una visión de Oriente... Sé que detrás de sus ojos almendrados sigue habiendo mujeres dispuestas a sacrificarse por el amor de un hombre. Incluso de un hombre cuyo amor... no tenga ningún valor. Morir con honor es mejor que vivir con deshonor.

El espejo refleja un destello sobre sus ojos, iluminados como cuando vio a Song por primera vez. Se consuma su transmutación en una mujer que nunca existió.

De modo, que al fin, en una cárcel, lejos de China, la he encontrado. Me llamo René Gallimard, también conocido como Madame Butterfly.

El aria culmina y se superponen los aplausos enfervorecidos del público. Gallimard secciona su yugular con el espejo.

La sangre cae confundándose con los rojos restos del maquillaje. El plano final de Gallimard travestido, manando sangre de su cuello, con el espejo asido a la mano es de una extraordinaria densidad. La inversión de su fantasía amorosa se resuelve en una identificación que es un amor imposible, pues su objeto, como el de Narciso, es un simple reflejo: para el sujeto, nada. Hombre occidental transmutado en mujer oriental, simbiosis perfecta de víctima y verdugo: suicida. Aquí, Nadie muere también. Y el espectador descubre que sabía más... que ¿quién?. Que un hombre cegado por el amor. Victoria vergonzosa, de jugador de ventaja, sobre un débil contrincante.

Al final ha habido sangre, alucinaciones, y hasta monstruos. Lo que no ha habido son efectos especiales en su versión contemporánea, esto es, desligados del sentido. De hecho, de cara al espectador que inicia el filme, la película como espectáculo, es en sí misma, toda ella un gran efecto especial. La pregunta que se hace el público de una película de acción o de terror ante esa explosión imaginariamente saturante que es un efecto especial, que desaloja el efecto de realidad —en vez de reforzarlo, como hacía el cine clásico— con la evidencia aplastante del efecto de real, es, precisamente, la que encabeza este trabajo que implica, también, un grado cero de la verdad, una evidencia más allá de cualquier interrogación por lo verosímil. Pregunta, por tanto de orden técnico que apunta a la instancia enunciativa del filme, dejando sin embargo, al sujeto al margen de la representación. Preguntar cómo es soslayar el porqué, la causa del discurso queda velada por el despliegue visual del espectáculo. La variación en Cronenberg ha sido una cuestión leve de estilo y, sin embargo, ha sido una reafirmación de su escritura. Plantear al espectador una pregunta sobre el ser que apunte al espacio de la representación, pero forzándolo a agujerear la realidad en la que ha instalado su identidad. La inteligencia de Cronenberg es, pues, conducir al espectador a un trayecto que lo desposea de su saber en cuanto hace obstáculo a la verdad, encarnada en una mujer que se revela inexistente y, al hacerlo, señala el hueco de lo real. A poco que pensemos, es tema suyo de siempre la amenazada identidad masculina ante un goce que es Otro y, al menos en los dos filmes anteriores a éste, se nuclea en torno a los misterios de un cuerpo femenino interpelando la integridad de un hombre.

NOTAS

1. **Inseparables** (*Dead Ringers*, 1988), ya estaba basada, al parecer, en un caso real, pero la inscripción de casi todas las marcas de estilo de Cronenberg la diferencian radicalmente del filme objeto de este artículo, que fue lanzado y recibido como una excepción en su trayectoria sobre todo por comparación con el inmediatamente anterior, **Naked Lunch** (1991), donde todas estas marcas se presentaban su máxima expresión.
2. François Truffaut, *El cine según Hitchcock*. Madrid, Alianza Editorial, 1985. p. 210.
3. De hecho, para el espectador, como para Scottie, lo que emerge como real, aun al final del filme, es que nadie ha muerto.
4. Sófocles, *Edipo en Colono*. Edipo, tan parecido a Gallimard, seguro de su triunfo y poder en tierra extraña, de su capacidad de cálculo sobre los otros, de su papel redentor... Y sin saber con quien compartía su lecho.
5. Para todas estas cuestiones véase, Jacques Lacan, *El Seminario. Libro 20: Aun* (1972-1973). Buenos Aires, Paidós, 1989.
6. Para las relaciones propiciadas por el Discurso del Amo vid. Lacan, *El Seminario. Libro 17: El Reverso del Psicoanálisis* (1969-1970). Barcelona, Paidós, 1992.
7. Como el Menón platónico demuestra.

8. Escena de valor estructural similar a la confesión de Judy/Madeleine en el film de Hitchcock.

9. De ahí, que Lacan hable de la histérica como "mala esclava", como la que no ofrece su cuerpo ni su deseo en holocausto al Amo y no ceja en dar testimonio de que, en ese saber, de su feminidad nada se aloja. Véase, el hermoso artículo de Carmen Gallano "Los misterios del cuerpo femenino. Lo que enseña el psicoanálisis" en **Colofón**, N° 10-11, noviembre de 1994, pp. 27-33. En él dice, respecto a la demanda histérica que cuestiona al Amo exigiéndole la producción de un saber sobre la feminidad:

"Pero el misterio no desaparece, pues más se descifra, más se alimenta. ¿Por qué? Porque lo que espera la histérica del saber a producir, es el significante del goce femenino, otro significante que no fuera el significante fálico. El psicoanálisis puede hacerle descubrir a la histérica que esa espera es vana, que no hay tal saber de la feminidad, porque el inconsciente no sabe nada más allá del falo. No sabe nada del Otro sexo.

Entonces el impasse histórico consiste en que por buscar el secreto del goce en la vía del saber, llega a un punto distinto del que esperaba. Llega a que el saber está despedazado en fragmentos, a que está agujereado, a que es incompleto" (p. 29)

Ello le lleva a establecer una sutil, pero radical distinción entre la mujer y la histérica. Aquí hemos de dejar la cuestión, pues el film de Cronenberg enfrenta es el problema del sujeto frente al Otro sexo desde la posición masculina, que se orienta, más que a la producción de ese significante, a la espera —tan vana como la anterior, pero, probablemente, menos productiva—, de que no sea necesario porque, en el saber exitente, pueda ser subsumido. Que Gallimard sea la víctima no testimonia de su inocencia, ni de la del espectador, representado en la escena final por los reos compañeros del protagonista. La posibilidad masculina en este sentido es

"saber adivinar que ese imperativo —la exigencia femenina de goce más allá de lo fálico— no es mortífera sino para aquel que rehúsa afrontar la originalidad de la posición femenina, para aquel que niega el origen de un decir femenino específico en el que el Otro incide directamente"

Son palabras de Eric Laurent, citadas por la autora (p. 33).

10. La pregunta del espectador ante ciertos planos brutales del cine de terror actual, es ¿cómo se ha podido rodar esa escena sin matar al actor?. Vid. John Mccarty, **The Modern Horror Film**. Cita del Press. Secaucus, 1990.

11. Me refiero a las ya citadas **Inseparables** (Dead Ringers, 1988) y **Naked Lunch** (1991). En la primera, dos gemelos, ginecólogos ambos, someten su identidad al criterio de una de sus pacientes cuya radical extrañeza viene metafórica por la irregularidades anatómicas de su útero. En la segunda, el final es de un impacto memorable. Cuando, desde la autoridad, encarnada en dos aduaneros, se exige al protagonista que dé prueba de su profesión de escritor realizando un acto de escritura, éste demanda a su mujer que se coloque un vaso vacío sobre la cabeza, al cual dispara. El error en el tiro y la consecuente muerte de ella, es aceptado por los gendarmes como certificación válida de su identidad.



Foto: M. Butterfly (1992)

cronenberg