

Vertigo. Revista de cine

(Ateneo da Coruña)

Título:

La grande illusion de Jean Renoir. La construcción de la gesta heroica o la simbólica del don

Autor/es:

López Gómez, Antía María

Citar como:

López Gómez, AM. (1995). La grande illusion de Jean Renoir. La construcción de la gesta heroica o la simbólica del don. Vértigo. Revista de cine. (12):68-73.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/43045>

Copyright: Todos los derechos reservados.

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:



LA GRANDE ILLUSION de Jean Renoir

La construcción de la gesta heroica o la simbólica del don

68
V

Antía María López Gómez

Comenzaremos definiendo el punto nuclear que polariza nuestro interés, en esta ocasión, alrededor de la inscripción del acto heroico en el interior de la obra artística, en la medida en que tal hecho permitiría al sujeto —es decir, al sujeto del inconsciente—, al sujeto lector, una experiencia a propósito del arte —al menos de aquél que introduce la gesta—, la cual, en circunstancias idóneas, y en cierto instante, devendría experiencia de lo heroico. Dicho de otro modo, la vivencia de lo artístico, si las condiciones fuesen buenas, puede devenir vivencia de heroicidad.

A este respecto, el instrumental teórico necesario para hacernos cargo de tales cuestiones, hallarase en ese espacio de confluencia de las disciplinas semiótica y psicoanalítica, esto es, ese espacio del saber que constituye la denominada teoría del texto; ahora bien, ¿saber de qué?, muy precisamente: del sujeto, y más en concreto, del ámbito textual como lugar de experiencia para dicho sujeto¹.

Enunciadas, pues, las anteriores premisas, nos es dado entrar de lleno en el análisis específico de ese ejemplar film de Jean Renoir, LA GRANDE ILLUSION, con el propósito de articular, en primera instancia, y desde el seno mismo de la obra artística, una noción acerca de la gesta; para lo cual haremos referencia, específicamente, a aquellas secuencias que sitúan los elementos sustentadores del acto heroico.

En el inicio, la fundación de la diferencia

Tomaremos como punto de partida, la escena donde los personajes de Rosenthal, Marechal y Boeldieu, se hallan en el "chemin de ronde", uno de los puestos de vigilancia situado en la parte superior de la prisión-fortaleza en la que se encuentran reclusos. Se trata de oficiales de la aviación francesa, hechos prisioneros durante la Primera Guerra Mundial, por el bando alemán. Han convivido, se han soportado —diríase—, mal que bien, a lo largo de varios meses, empero, algo,

una suerte de barrera, distancia a los dos primeros de Boeldieu: su condición social aristocrática, su rango militar —oficial de carrera del Estado Mayor

del Ejército—, sus costrumbres... Nada, pues, con respecto a éste, se articula en el plano de la camaradería, del guiño; ningún juego de identificación, ciertamente yoico, de mutua comprensión, de complicidad manifiesta, propiamente especular. Por el contrario, el otro, ese otro que es Boeldieu, comparece en su diferencialidad y, en tanto tal, introduce la dimensión del otro como resistente a yo. He aquí, por ende, que esta figura se alzaría en metáfora del sujeto —que no del yo—, si se toma en cuenta que todo sujeto es, primeramente, sujeto de la diferencia²; y siendo así, toparemos en dicha metáfora un primer punto de anclaje, una primera convocatoria, del sujeto lector en el texto.

En este sentido, el propio Marechal, en esta parte final de film, no cesará de enunciar, una y otra vez, con pesadumbre, pero también con reproche, la resistencia de ese otro diferente-resistente a yo; por esta razón, dirigiéndose a Boeldieu, dirá:

—...usted nunca hace nada como los demás...

O lo que es lo mismo: usted no hace (no es) como yo. La ecuación correspondiente a la identificación imaginaria, tal y como la define el psi-

(1) La noción de texto que aquí barajamos, ha sido extraída del seminario doctoral impartido por Jesús González Requena, durante el curso 1992/93, en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

(2) El inconsciente está habitado por el sujeto, y su fundación tendrá lugar en la medida en que, en el origen de cada individuo, alguien haya detentado la Función Simbólica del Padre, introduciendo, a través de ella, un corte en esa identificación imaginaria en la que madre e hijo se hallaban hasta el momento —fase a la que Jacques Lacan denominaría como Fase del Espejo—; de ese modo, se instituye la prohibición del incesto situando al individuo como diferente de la madre, sujetándolo a un nombre —se produce, así, el acceso a la llamada estructura edípica—. Desde este instante, queda fundado el sujeto como sujeto de la diferencia.

coanálisis:

YO=TU

y viceversa:

TU=YO

—principal condición para el buen funcionamiento del paradigma comunicativo: yo te entiendo y tú me entiendes, nos comprendemos, nos identificamos, todo circula entre nosotros, ausencia, pues, de obstáculos, de resistencias; paralelamente, dicha ecuación define también el instante de la seducción, momento antonomástico de identificación imaginaria, de cese de toda diferencia—, no se materializa entre ellos, y en su lugar, aparecerá la fórmula:

BOELDIEU # MARECHAL

e incluso:

BOELDIEU # OTROS

Por otra parte, y en esta misma línea, es preciso introducir la figura del oficial alemán que responde al nombre de Rauffenstein. Su relevancia radica, a este respecto, en la constante interpe-lación que hace al héroe en el plano de la espe-cularidad. Así, en la secuencia en que todos los prisioneros, tras el tumulto provocado con flautas, primero, y utensilios varios, después, han sido convocados en el patio de la fortaleza; y una vez que Boeldieu, sentado sobre un barandal pró-ximo a los límites de la prisión, quebranta la regla de formar junto a los demás; Rauffenstein, en cuanto le localiza con su mirada, en ese instante, absolutamente decepcionado, dice —casi musitan-do— su nombre. Plano, entonces, semisubjeti-vo del héroe, quien se detiene un instante en su acción —toca una pequeña flauta—, ante la es-cucha de lo que comparece como auténtico can-to de sirena. No obstante, se mantiene firme y pro-sigue —luego, la palabra del héroe, su compro-miso, no es seducible, hecho que le otorga todo su peso, toda su densidad, todo su valor—.

¿Quién es Rauffenstein? Aquél que interpela a Boeldieu como su igual, y, de hecho, así es cons-truido en el film: miembro de la aristocracia ale-mana, oficial de carrera, de costumbres similares al capitán francés, empero, eso sí, en exceso al-tanero o, dicho en otros términos, a diferencia del otro, éste sostiene el discurso del amo, y como tal, actúa conforme a la dinámica de una relación narcisista —la muerte del héroe, de hecho, ha de ser situada a propósito de esto último—. Sobre dicha relación el psicoanálisis indica que, desde el narcisismo primordial³, el sujeto irá encon-trando, a lo largo de su vida, la imagen de sí re-flejada en el otro, pues, únicamente en el otro ha-llará, de nuevo, a su yo ideal. Será siempre a par-tir de ahí, que se desarrollará toda la dialéctica de sus relaciones con el otro, de modo que, como se-

ñala Jacques Lacan:

“Si el otro satura, colma esa imagen, se convier-te en objeto de una carga narcisista... Si el otro aparece frustrando al sujeto en su ideal y en su propia imagen, genera la tensión destructiva má-xima”.⁴

Quien permanece anclado a la dialéctica imagi-naria, desea convertirse en amo del otro —si el otro es su espejo, si se reconoce en él, si, final-mente, allí se encuentra, entonces, querrá pose-erlo—. En este sentido, el amo es la radical opo-sición, la antítesis, del Padre simbólico.

Entiéndase bien, si Boeldieu quebranta una norma, aparecerá frustrando al amo, y, en tanto que eso ocurre, la relación primera de identifica-ción dará un vuelco, entrando en la fase que pue-de propiciar, incluso, la destrucción, la aniquila-ción, del otro.

El ofrecimiento simbólico

Prosiguiendo el análisis de la secuencia con la cual habíamos iniciado el apartado anterior, se advierte que, en ella, el punto de máxima densi-dad —y así lo evidencian los gestos de incomo-didad, de angustia, que sitúan dos de los perso-najes— está representado por el ofrecimiento bien preciso de Boeldieu: ocuparse de asegurar la fuga —la libertad— de Marechal y Rosenthal. De esta manera, en el escenario que constituye el puesto de vigilancia, ese límite, ese extremo, don-de el paraíso —configurado por un espacio abier-to, intensamente luminoso, que puede entrever-se desde la fortaleza— y lo real —configurado por la prisión— se tocan, se rozan, por tanto, en el marco inequívoco de lo simbólico⁵, allí, surge la figura del héroe a través del ofrecimiento, del compromiso, del don; el cual, atendiendo a al-gunas consideraciones realizadas por Jacques La-can, definiremos del siguiente modo:

“...la dimensión del don sólo existe con la intro-ducción de la ley. Como nos dice toda la medi-tación sociológica... el don que uno hace es siem-pre el don que ha recibido”.⁶

“lo que constituye el don es que un sujeto da algo de forma gratuita”.⁷

De acuerdo con lo anterior, en el marco especí-fico de la génesis del sujeto, el don constituye su semilla, traduciéndose más concretamente en la entrega, la donación, de la Ley simbólica, por parte de la Función del Padre hacia el hijo; entrega que no espera contrapartida alguna; no se trata-rá, entonces, de un intercambio sino que, como indica González Requena⁸, erigirse en un acto de fundación del sujeto a través de la introduc-ción de la palabra simbólica, organizado siempre sobre la renuncia, la gratuidad. En la medida en que esto es así, bien podría decirse que todo su-jeto es producto de un determinado acto de fe —fe: *palabra dada* (como verdadera) o *promesa hecha a alguien* (puede reconocerse en ello,

(3) Estado de plenitud ab-soluta, en el origen, en que el individuo vivió su iden-tificación especular con la madre.

(4) Jacques Lacan: El Semi-nario I: Los escritos técni-cos de Freud, Buenos Aires, Paidós, 1992, pág. 411.

(5) Debe advertirse que, de hecho, la palabra simbó-li-ca es posible, se configura como tal, en el instante en que el signo —el lengua-je— entra en contacto, re-sulta polarizado, por lo re-al.

(6) Jacques Lacan: El Semi-nario IV: la relación de ob-jeto, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 142.

(7) Jacques Lacan, *Ibidem*.

la literalidad con que el ofrecimiento de Boeldieu se enmarca en la simbólica del don) *con cierta... solemnidad*⁹, y añadiremos, que no espera nada a cambio—, de fidelidad, a la postre, un acto de infinita heroicidad.

Por otra parte, el don habrá de comparecer como procedente de un lugar distinto de yo —lugar de lo imaginario, en cuyo ámbito estará inmersa la relación madre-hijo—, es decir, la Función del Padre se funda sobre el No-yo: la palabra se otorga, se *dona*, como procediendo directamente de una cadena simbólica —el ámbito de la Ley—, de donde el padre dirá haberla recibido. En este marco es, precisamente, donde debe inscribirse la siguiente declaración de Boeldieu a propósito de su ofrecimiento:

—*Personalmente no hago nada por ustedes. Dejémonos de sentimentalismos.*

Ese punto de especial dureza, de aspereza máxima, de sus palabras (de su palabra), define bien el sentido del don, de su sacrificio, define bien su trascendencia, ya que, más allá del plano imaginario, se emplazará en una cadena simbólica, y, en ningún caso, en la mera camaradería yoica.

Ser-para-la-muerte

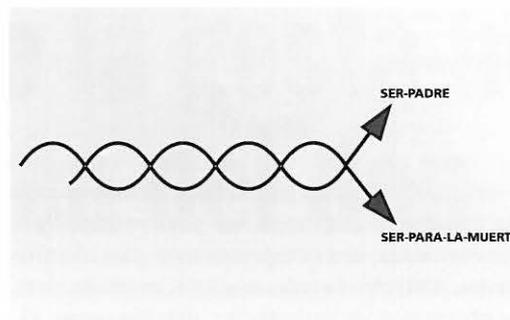
Si atendemos a la respuesta que Rosenthal enuncia frente al ofrecimiento heroico:

—*Es demasiado arriesgado.*

Diríase que el don conlleva un precio, más exactamente, un riesgo, una cita con la contingencia, luego, con lo real. Y por lo mismo, habrá de ser héroe aquél que sostenga a cualquier precio una (su) palabra, esto es, aquél a quien incluso vaya la vida —el riesgo de la muerte— en su palabra; aquél que sea capaz de trazar, de recorrer, un trayecto a través de lo real, hasta la materialización de la misma¹⁰. A partir de aquí, puede detectarse en la acción del ofrecimiento, la absoluta aceptación, la asunción sin fisuras, por parte del héroe, de cierta condición: Ser-para-la-muerte —requisito obligado para el desempeño de la Función del Padre—. Boeldieu será, de hecho, la presa (el cuerpo) que se inmola; a ello parece responder, muy literalmente, la persecución, la caza, en la que participan perros, y de la que es objeto.

Tomando como referencia las cuestiones señaladas, y atendiendo a algunas consideraciones realizadas por Luis Martín Arias¹¹ a este propósito, resultaría característico del texto clásico —en este sentido, y por contraposición a las afirmaciones llevadas a cabo por Noël Burch al respecto, el devandicho autor establecerá la existencia de una dialéctica entre el cine clásico y el que denominará *anti-clásico*, del cual entrarían a formar parte: el cine de las vanguardias, el cine de autor, ese otro posmoderno y el cine no clásico de Hollywood—, y como tal de LA GRANDE ILLUSION, la articulación de dos planos: Ser-Pa-

dre y Ser-para-la-muerte; hecho que el autor representará del siguiente modo:



En el núcleo del acto heroico, la prohibición-renuncia

Resta todavía por señalar acerca del mencionado ofrecimiento, del acto del don, la autoexclusión de la huida por parte del héroe; por ende, éste no perseguirá, en modo alguno, su paraíso propio. En esta misma línea, González Requena¹² viene a definir la gesta como fundamentada en una auténtica castración simbólica, esto es, una forma de prohibición-renuncia asentada sobre un pacto simbólico. En el origen, la Función del Padre, —permítasenos: la Función del Don—, introduce (dona) una palabra que prohíbe a la madre, prohíbe el incesto, y funda al sujeto. En el caso que nos atañe, se produce la autoprobibición-renuncia del héroe a participar en la escapada, a participar del paraíso; cuestión que sitúa el carácter sacrificial de la gesta.

En cuanto al pacto simbólico sobre el cual se asienta el ofrecimiento e, igualmente, el sacrificio del héroe, su sellado aparece resuelto en el film de un modo particularmente bello. En el instante en que Marechal y Boeldieu se ven por última vez, en ese momento, al estrecharse ambos las manos, Boeldieu aprieta, retiene, ostensiblemente, durante un breve instante, la mano de Marechal; pudiera decirse que, de algún modo, le está anclando, sujetando, al pacto, al compromiso con la palabra.

El realismo del héroe

Ahora bien, dicha castración, porque es simbólica, estará sometida a un principio de causalidad, de tal forma que, el propio Boeldieu, define de la siguiente manera el por qué del sacrificio:

—*Sólo saldrá bien si son dos los fugados. Además, conozco sus preferencias.*

He aquí la postura realista, y decimos realista debido a que, ante todo, él es quien sabe: sabe de su destino y lo afronta, sabe de lo real y se sostiene ante ello; se queda ahí, se queda solo a enfrentar su experiencia de lo real. Acepta, en fin, un destino (el suyo) —la exclusión de la fuga, la exclusión del futuro— que le sitúa, directamente, ante el horizonte de la muerte. Concluiremos, pues, que el héroe es aquel que, en lugar de huir, asumiendo su propia suerte, permanece siempre

(8) Tales consideraciones proceden del seminario doctoral impartido por Jesús González Requena, celebrado durante el curso 1994/95, en la Fac. de CC. de la Informac. de la Univ. Complutense.

(9) Consúltase, a este propósito, el Diccionario De Uso Del Español María Moliner.

(10) El sostenimiento de la palabra a cualquier precio, se constata de modo muy preciso en esa interpelación, desde lo imaginario, que Rauffenstein hace a Boeldieu, hasta el punto de dirigirse a él en inglés, lengua cuyo uso común les equipara, les identifica, por lo que a su posición social se refiere. Sea razonable, dirá poco más o menos, ya que, de lo contrario, me verá obligado a disparar; a pesar de lo cual —la inminencia de la muerte—, el héroe sostendrá su palabra: —Es usted muy amable, Rauffenstein, pero eso es imposible.

Sostener la palabra en el horizonte mismo de la muerte, esa es la actitud heroica.

(11) Luis Martín Arias introdujo este esquema en el seminario doctoral impartido por Jesús González Requena, celebrado durante el curso 1992/93, en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid.

(12) Jesús González Requena: *Ibidem*.

dispuesto a hacerle frente.

Hasta qué punto la postura heroica es realista —en ella se sabe de lo real—, puede observarse en el hecho de que, Boeldieu, en el instante en el cual, tras aducir Marechal que no es justo lo que pretende —su sacrificio—, responde:

—*La guerra no lo es.*

Luego, el héroe reconoce en la guerra un ámbito de lo real, y, por ello mismo, ámbito de la injusticia o, más precisamente, extremo opuesto de lo propiamente humano, a saber, el universo de la Ley simbólica, universo de la ética.

Lo real está presente en la gesta. La gesta conlleva saber de la experiencia de lo real.

En este sentido, Marechal, por su parte, no cesará de buscar el modo idóneo de nombrar, precisamente, lo innombrable: la muerte (del héroe) como manifestación extrema de lo real¹³; e intentará, de forma continuada, disculparse ante Boeldieu por eso que va a suceder, agradecerle eso que va a acontecer, que va a sufrir. Es más, diríase que, al igual que el individuo recibe en su origen una palabra procedente de lo real, pues como tal vivirá algo que causará herida a su narcisismo, eso sí, una herida susceptible de cicatrizar, porque la palabra es simbólica; de igual manera, a través del acto heroico, Marechal se dará de bruces con lo real, accediendo, así, a cierta experiencia de la angustia:

—*Por primera vez en mi vida, me siento incómodo. Muy incómodo.*

En síntesis, el don, esa palabra portadora de la prohibición-renuncia, tiene que ver con lo simbólico, como tiene que ver con lo real, está *abrasada* por lo real. El don produce angustia, causa herida, pues obliga al individuo a abandonar ese estado de comodidad sin parangón, donde todo —todo lo real, toda pulsión— resultaba gestionado por la madre. Hasta tal punto se vivió como plenitud absoluta, que el sujeto no cesará de alucinar dicho estado, una vez lo haya abandonado, siempre que le sea posible.

Ahora bien, retomando otro aspecto, si el héroe se queda, no lo hará de cualquier modo. Observamos en Boeldieu una profunda frialdad, altivez, a pesar de los constantes conatos lastimeros de Marechal por entrar con él en el plano del sentimentalismo. No obstante, puede advertirse su enorme entereza, su capacidad para estar ahí, erguido y solo frente a lo real, asumiendo su destino sin gimoteos.

El héroe es, en fin, aquel que se queda para *dar la cara*. Así, en la persecución de que es objeto Boeldieu a través de la fortaleza, ofrecerá, literalmente, su rostro a los focos del enemigo —¿qué mayor metáfora de lo real, de la ignición, que la cegadora luz de los grandes focos de persecución?—. Y en ese devenir trazará un camino —eso sí, simbólico, pleno de sentido— hacia la muerte; un camino en ascenso —que no de des-

censo a los infiernos— de piedras —los escalones— y peñascos: he aquí la roca dura, ¿qué mejor metáfora de lo real?.

Finalmente, si sometemos a análisis la melodía interpretada por Boeldieu —para lo cual empleará una flauta, objeto mágico capaz de ayudar al héroe en la materialización de la gesta—, melodía desencadenante de su persecución, se observa que la canción a la cual corresponde —nos remitimos, para ello, directamente a la versión francesa utilizada en el film— narra, en esencia, lo que sigue: en determinado trance en que hay escasez de víveres, deber realizarse un juego de azar, la “*courte paille*”, para ver quién/qué ha de ser inmolado. He aquí que Boeldieu —en la línea de la más estricta precisión del film— enmarca su propia pasión en un relato, el cual remite al encuentro con la pura contingencia, lo real.

Experiencia humana, experiencia de soledad
Será Boeldieu quien planifique las circunstancias que propiciarán la huida de Marechal y Rosenthal, a propósito de lo cual comenzará indicando:

—*Las Bellas Artes no están prohibidas.*

¿Le gusta la música?...

Yo adoro la flauta.

Reproducimos estos enunciados para mostrar la absoluta literalidad con que el héroe convoca al espacio del arte, de modo que, la experiencia artística quedará vinculada a su experiencia —experiencia de soledad extrema— simbólica —plena de sentido— de lo real —de la inminencia de la muerte— en la materialización de la gesta.

A este respecto, conviene examinar el inicio de la breve trayectoria del héroe hacia su inmolación. La secuencia da comienzo en el patio de la fortaleza, ese espacio gótico, donde son convocados, tras la algarabía de flautas y utensilios varios, todos los prisioneros. A continuación se pasa lista, siendo entonces cuando Boeldieu responde a su nombre mediante la interpretación de algunas notas por medio de una flauta; y responde fuera de lugar, quebrantando cierta norma, cierto ordenamiento no simbólico; se ha situado en un extremo superior del patio¹⁴, opuesto al que ocupan el resto de los prisioneros y los guardianes. Es, en ese instante, a la postre, un hombre solo en el extremo de la vida, en el horizonte de la muerte.

Pues bien, es tiempo ya de definir ese punto nuclear en el que confluyen experiencia artística y experiencia de la gesta, como punto de concurrencia de la pasión (padecimiento) del héroe —experiencia de lo real—, junto con otro tipo de pasión (apasionamiento: “*adoro la flauta*”, dirá), aquella que inscribe su deseo; y, finalmente, esa vivencia del deber, que es vivencia de lo simbólico.

La simbólica del ritual

El film que nos ocupa construye, así mismo, la simbólica de cierto ritual. A ello remiten los pre-

(13) Hasta qué punto la inscripción de la muerte en el relato constituye una metáfora del encuentro con lo real, de la experiencia humana de lo real, puede advertirse en el hecho de que Rauffenstein yerra el disparo destinado a Boeldieu; había apuntado a sus piernas, sin embargo, manifestación clara de lo real, del azar, la contingencia; la bala alcanzó, fatalmente, el estómago.

(14) Pudiera decirse, entonces, que la música proveniría de las alturas, y más aún, que tal hecho estaría vinculado a la ya mencionada inscripción del don heroico en el plano del No-yo, esto es, fuera del ámbito imaginario, en el espacio celeste, divino, sagrado, simbólico.

parativos que Boeldieu realiza para la “celebración” de la gesta y, en última instancia, para su culminación en la muerte; preparativos para que todo esté, en el momento justo, en el lugar adecuado. En este marco debe situarse, precisamente, la acción de lavar sus guantes blancos y, posteriormente, el hecho de vestirse de gala.

A este respecto, merece ser tomada en consideración la siguiente reflexión de Claude Lévi-Strauss, quien, desde la antropología, y apelando a cierta filosofía indígena, señala:

“«Cada cosa sagrada debe estar en su lugar», observaba con profundidad un pensador indígena... Inclusive, podríamos decir que es esto lo que la hace sagrada, puesto que al suprimirla, aunque sea en el pensamiento, el orden entero del universo quedaría destruido; así pues, contribuye a mantenerlo al ocupar el lugar que le corresponde.”¹⁵

Derivado de lo anterior, puede admitirse que la configuración de determinada topología de lugares no intercambiables, hará de la gesta un ritual y, en tanto tal, un acto sacro, el cual culminaría con la recepción, por parte de Boeldieu, de la Extremaunción, ese rito, al fin, en el que se signa con óleo sagrado —por tanto, unción simbólica— al héroe moribundo. En otros términos, el héroe fenece, no de cualquier modo, sino en esa suerte de “estado de gracia” o, más exactamente, de reconciliación con la palabra.

Por último, cabría destacar la preeminencia de la cruz en esta secuencia, lo cual aludiría al sentido propiamente sacrificial de la muerte del héroe.

La pasión, la angustia

Apelando, una vez más, al fenecimiento de Boeldieu, en ese trance, el héroe formula su dolor; por tanto, la dimensión del sufrimiento no queda excluida, antes bien, se afirma. Él sabe, experimenta, la pasión; eso que, por otra parte, y en contraposición al texto clásico, a cualquier texto simbólico, quedará totalmente rechazado —recusado, en terminología psicoanalítica— del espacio imaginizado del spot.

En conclusión, el sacrificio, la muerte, conlleva pasión, y ello comparece en el texto como metáfora de toda relación del hombre con lo real, de la angustia que acarrea todo encuentro con lo real.

La dimensión del Deber-ser

Ya en su lecho de muerte, Boeldieu, ante la petición de perdón que realiza Rauffenstein, responde nombrando la gesta, su sacrificio, del lado del Deber-ser, del lado de la ética:

—*Yo habría hecho lo mismo. Francés o alemán, el deber es el deber.*

La dimensión de lo que venimos llamando Deber-ser, puede definirse, apelando a algunas reflexiones llevadas a cabo por González Requena¹⁶, en relación, primeramente, a la ética y, en segundo lugar, al ser. La ética funda al ser. Dicho ser se constituye como algo que no es lo real, sino, antes bien, algo que la palabra simbólica (la prohibición-renuncia) introduce en lo real —somos seres en el ámbito de la contingencia—, por ello, el ser es Deber-ser, el ser está en la dimensión de la ética: ese espacio donde el lenguaje se aparta de nombrar lo que hay para nombrar lo que no hay pero que, no obstante, debe haber, debe ser.

**La muerte,
entonces, ha de
llegar en el
momento justo.
También la muerte
tiene, en este
ritual, su lugar
preciso.**

La muerte y el sentido

Ya en la cima de la fortaleza —nos encontramos en la secuencia de la persecución de que es objeto Boeldieu—, al final de su ascenso, esquivará unos primeros disparos de los soldados sobre él: no es aún el momento de morir. La muerte, entonces, ha de llegar en el momento justo. También la muerte tiene, en este ritual, su lugar preciso.

Avanza la secuencia y, poco antes de disparar a Boeldieu, Rauffenstein le llama a la recapitación y a la cordura, a lo que el héroe contesta —atendiendo a la literalidad del texto francés—:

—*J'ai tout mon bon sens.*

Este enunciado sitúa directamente su muerte del lado del sentido, en otras palabras, el sentido de la gesta se materializará con la muerte. En palabras de González Requena:

“El fin, el cierre, la clausura o la muerte, como se prefiera, cristalizan los actos y los dotan de sentido”.¹⁷

Así, cuando, finalmente, recibe un disparo, antes de sucumbir, Boeldieu mirará su reloj, inscribiendo su sacrificio en una cadena causal: muere en el instante de la materialización del don, de la donación del paraíso para otros; por ello también, en cuanto cae, se comunica a Rauffenstein la evasión de los tenientes Marechal y Rosenthal. En síntesis, el sentido de la muerte del héroe es el don, el otorgamiento del paraíso para otros; un paraíso no precisamente imaginario, un paraíso-universo simbólico en el cual los sujetos pueden inscribirse como seres de palabra, seres simbólicos —en esto consistirá su liberación—, alejados del dominio, la dialéctica, esta sí, imaginaria del amo. Marechal, en su caso —a modo de

(15) Claude Lévi-Strauss: El pensamiento salvaje, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, págs. 25-26.

(16) Jesús González Requena: *Ibidem*.

(17) Jesús González Requena: El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 119.

ejemplo—, accederá a la función paterna.

A propósito del sacrificio, de su sentido, conviene atender a las últimas palabras del héroe, quien, dirigiéndose a Rauffenstein, dirá:

—No soy yo quien debe ser compadecido. Para mí todo terminará pronto. Para usted aún no ha acabado.

Rauffenstein:

—Tiene razón. Seguiré llevando una existencia inútil.

—Para un hombre del pueblo es terrible morir en la guerra, pero para usted y para mí es una buena solución.

Mientras el oficial alemán nombra, directamente, el sin sentido de su vida, Boeldieu, por el contrario, apela a la inscripción del sentido de su vida en su propia muerte, en su sacrificio, al tiempo que aleja dicho sacrificio del lado de la compasión, pues acepta su Ser-para-la-muerte como buena solución, esto es, como desenlace, destino, que debe-ser cumplido. A este respecto, es tiempo ya de formular una cuestión de suma relevancia, a saber, que en el acto heroico, el deseo del sujeto —en el caso que nos ocupa: su liber-

tad, tal y como la hemos definido, o la huida del yugo imaginario del amo— confluye con su deber; por ello, el sacrificio, lejos de constituir una renuncia al deseo, resulta como consecuencia del mantenimiento, a cualquier precio, de dicho deseo, eso sí, en tanto simbólico, pues, sólo así, habrá de merecer —sufrir— la pena.

Finalmente, y como quiera que se hace preciso concluir este análisis, tomando como fundamento las cuestiones que hemos venido refiriendo a lo largo de los apartados precedentes, podremos formular la siguiente propuesta: toda experiencia humana —esto es, simbólica— del texto artístico, porque la experiencia es, esencialmente, experiencia de lo real, *habrá de ser, ante todo y primordialmente, experiencia de la gesta, al erigirse esta última en metáfora antonomásica del encontronazo con lo real. Y porque la experiencia artística es, así mismo, simbólica, habrá de ser también, ante todo y primordialmente, experiencia de la gesta, al erigirse esta última en metáfora antonomásica de la confluencia de otras dos dimensiones: la de la ética y la del deseo* o, lo que es lo mismo, la dimensión de la Ley simbólica en tanto Ley del deseo y, por otra parte, la dimensión de deseo simbólico en tanto deseo de la Ley. ☉

DE LA FILMOTECA
ARCHIVOS



REVISTA DE ESTUDIOS HISTÓRICOS SOBRE LA IMAGEN



TARIFAS DE SUSCRIPCIÓN

	ESPAÑA	EUROPA	AMÉRICA
1 año (3 números)	3.000 ptas	4.000 ptas. - 32 \$	5.000 ptas. - 40 \$
2 años (6 números)	5.500 ptas.	7.000 ptas. - 56 \$	9.000 ptas. - 72 \$
Números atrasados	1.000 ptas.	1.300 ptas. - 10 \$	1.900 ptas. - 15 \$

SUSCRIPCIÓN

DESEO SUSCRIBIRME A **ARCHIVOS** DE LA FILMOTECA POR:

UN AÑO (3 NÚMEROS), A PARTIR DEL N°

DOS AÑOS (6 NÚMEROS), A PARTIR DEL N°

DESEO RECIBIR LOS SIGUIENTES NÚMEROS ATRASADOS DE **ARCHIVOS**

DE LA FILMOTECA

—AGOTADOS: DEL 1 AL 8, Y DEL 14 AL 17, AMBOS INCLUSIVE—

FORMA DE PAGO

CHEQUE ADJUNTO (NOMINAL O CRUZADO) A FAVOR DE: CONSELLERÍA DE ECONOMÍA Y HACIENDA.

DIRECCIÓN: FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA. PLAZA DEL AYUNTAMIENTO, N° 17— 46002 VALENCIA.

NOMBRE Y APELLIDOS

DOMICILIO

CÓDIGO POSTAL

POBLACIÓN TELÉFONO