

Viagens da Saudade

Coordenação

Maria Celeste Natário

Paulo Borges

Luís Lóia

Organização

Cláudia Sousa

Nuno Ribeiro

Rodrigo Araújo

Porto

2019

FICHA TÉCNICA

Título: **Viagens da Saudade**

Coordenação: Maria Celeste Natário
Paulo Borges
Luís Lóia

Organização: Cláudia Sousa
Nuno Ribeiro
Rodrigo Araújo

Editor: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Ano de edição: 2019

ISBN: 978-989-8969-26-2

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8969-26-2/viag>

URL: <https://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1671&sum=sim>

«El duelo, ese ángel nocturno»: melancolía de la ausencia, de J.-J. Surin a D. Lynch

Resumo: O corpo (místico) como um buraco sem fundo. Tão radical é a aniquilação ascética, que poderia ser confundida com a aniquilação melancólica. O conhecimento místico é um conhecimento de luto, por sua própria vocação de ruína. Pierre Férida apontou que a *psyché* aparece diante da visão do melancólico, não como a alma ou o sopro vital, mas como um corpo vazio que ocupa o lugar da ausência. Indo «atirar-se» ao outro é lamentar o próprio lugar, consentir com esta perda: do místico ciclotímico Jean-Joseph Surin, e seu corpo suicida precipitou-se através da janela («Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter»), aos corpos-de-perdição das prostitutas de Hollywood Blvd (LA), de movimento circular errático e brilho de olhos em êxtase, da cena cinematográfica final de *More Things That Happened* (2007) de David Lynch. Analisamos os estados de nostalgia e melancolia no contexto do século XX através da bela expressão de Michel de Certeau: «teologia fantasma». O ausente que não está no céu nem na terra vive na região de uma terceira estranheza (nem uma nem outra). Sua «morte» o colocou neste entre-dois. Como uma aproximação, esta é a região que nossos autores místicos nos apontam hoje. De fato, esses autores do passado introduzem em nosso presente a linguagem de uma «nostalgia» ligada àquela outra terra. Eles criam e protegem um lugar semelhante à saudade, um anseio pela pátria. O «desaparecido» habita a casa espectralmente. Nesse sentido, a mística será para Michel de Certeau a narração de uma perda e –com o acréscimo de uma «direção» lacaniana– enunciação de um *desiderium*, a nostalgia do ausente como desejo de seu retorno. Misticismo, essa nostalgia. **Palavras-chave:** melancolia, ausência, Jean-Joseph Surin, Jacques Rivette, David Lynch

«The mourning, that nocturnal angel»: melancholy of absence, from J.-J. Surin to D. Lynch

Abstract: The body (mystic) as a bottomless hole. So radical is the ascetic annihilation, which could be confused with the melancholic annihilation. Mystical knowledge is a knowledge of mourning, for its own vocation of ruin. Pierre Férida has pointed out that *psyché* appears before the vision of the melancholic, not as the soul or vital breath, but as an empty body that occupies the place of absence. Going to «throw oneself» to the other is to mourn the place itself, to consent to this loss: of the cyclothymic mystic Jean-Joseph Surin, and his suicidal body precipitated through the window («Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter»), to the bodies-of-perdition of the prostitutes of Hollywood Blvd (LA), of erratic circular motion and ecstatic eye-shine, of the final cinematographic scene of *More Things That Happened* (2007) by David Lynch. We analyse the states of nostalgia and melancholy in the context of the twentieth century through the beautiful expression of Michel de Certeau: «theology of the ghost». The absent one who is neither in heaven nor on earth, lives in the region of a third strangeness (neither one

* Universitat de Barcelona. E-mail: antonigonzalo@ub.edu

nor the other). His «death» has placed him in this entre-two. As an approximation, this is the region that our mystical authors point out to us today. In fact, these authors of the past introduce into our present the language of a «nostalgia» linked to that other land. They create and protect a place like the *saudade*, a longing for the homeland. The «missing» inhabits the house spectrally. In this sense, the mystique will be for Michel de Certeau narration of a loss and –with the addition of a Lacanian «direction»– enunciation of a *desiderium*, the nostalgia of the absent as desire for his return. Mysticism, that nostalgia.

Keywords: melancholy, absence, Jean-Joseph Surin, Jacques Rivette, David Lynch

«Llegó la hora en que él vio las sombras en un sol de púrpura»
Georg Trakl, «A un muerto prematuro», *Sebastián en sueños*.

«Qué suavemente cierra un rayo de luna
las heridas purpúreas de la melancolía.»
Georg Trakl, «Occidente», cuarta versión, *Sebastián en sueños*.

«Así luchan los místicos con el duelo, ese ángel nocturno.»
Michel de Certeau, *La fábula mística* (siglos XVI-XVII).

«Es sencillo: cuando despierto aterrorizado, viendo grandes sombras incomprensibles irguiéndose en el medio del cuarto, cuando la pequeña luz se hace en la yema de los dedos, y toda la inmensa melancolía del mundo parece subir de la sangre con su voz obscura... Comienzo a hacer mi estilo.»
Herberto Hélder, *Os passos em volta* [Los pasos en torno].

«Espero que el amor arrobe mi melancolía.
Y que las flores sazonadas revienten y se pudran
dulcemente en el aire.
Y que la suavidad y la locura se detengan en mí»
Herberto Hélder, *Ou o Poema Contínuo* [O el poema continuo].

1. Cine y melancolía

En «Duelo y melancolía» (1915), Freud ya había comparado la antigua acepción del término melancolía (humor negro⁶) con una forma de destino subjetivo ligado a la pérdida. Freud hizo

⁶ Sobre el tema de la melancolía hay una numerosa bibliografía. Destacamos de la misma los siguientes textos: ARISTÓTELES, *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Acantilado, Barcelona 2007; BARTRA, Roger, *El duelo de los ángeles. Locura sublime, tedio y melancolía en el pensamiento moderno*, Pre-Textos, Valencia 2004; BIEŃCZYK, Marek, *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Acantilado, Barcelona 2014; BOLAÑOS, María, *Pasajes de la melancolía. Arte y bilis negra a comienzos del siglo XX*, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, Valladolid 1996; BURTON, Robert, *Anatomía de la melancolía*, Espasa-Calpe, Buenos Aires 1947; CLAIR, Jean (dir.), *Mélancolie, génie et folie en Occident: en hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005*, Gallimard, Réunion des musées nationaux, París 2005; FÖLDÉNYI, László F., *Melancolía*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 1996; FREUD, Sigmund, «Duelo y melancolía», in: *Obras completas*, vol. XIV, Amorrortu, Buenos Aires 1992, pp. 236-255; HERSANT, Yves (ed.), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, R. Laffont, París 2005; KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz, *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Alianza, Madrid 1991; KRISTEVA, Julia, *Sol negro. Depresión y melancolía*, Monte Ávila, Caracas 1991; LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Aubier, París 1984; LAMBOTTE, Marie-Claude, *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, Anthropos, París 1993; LAMBOTTE, Marie-Claude, *La mélancolie. Études cliniques*, Económica, París 2007; STAROBINSKI, Jean, *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, [s.l.] 1989; STAROBINSKI, Jean, *La tinta de la melancolía*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México 2016; WITTKOWER, Rudolf, WITTKOWER,

sistemática su comparación de este estado como el resultado de un luto por cumplir, haciendo de la melancolía la patología del luto, el yo identificándose con el objeto perdido al grado de perderse él mismo en una infinita desesperación. Ahora bien, esta relación con la pérdida, con el cuerpo ausente, con el luto imposible del objeto perdido se expresa en todas las formas de la mística. Cuando esta propensión no tiene como contrapunto un amarre institucional fuerte, toma a su vez un giro exacerbado, en los límites de la locura, al borde del abismo, de un precipicio por encima del cual se yergue el místico, siempre al límite del salto psíquico y físico postrero.

El sentimiento de desposesión, el aferramiento a lo incompleto y lo efímero, la heroica escisión, proceden de ese fondo oscuro de la nostalgia de lo inalcanzable, del duelo por la pérdida de lo que no se ha poseído nunca. Porque, no se olvide lo esencial, para las regias ambiciones del melancólico la eternidad no es bastante duradera, el universo entero no es suficientemente inmenso.

Freud lo explicaba desde otro ángulo cuando afirmaba que el primer síntoma de la patología melancólica es la nula capacidad del paciente para experimentar con normalidad el sentimiento de duelo por la pérdida o la muerte del objeto querido. Contrariamente, en un ejercicio de regresión narcisista y de rebelión contra el fatal accidente, se concentra con una dedicación malsana en el objeto aislado y elabora una complaciente identificación de su *yo* con el objeto de su pérdida: una pérdida que, a diferencia del luto normal, no es real, sino desconocida, anticipada o imaginaria. De manera que, en última instancia, la desposesión del objeto fantasmático deviene una quiebra del *yo*. Y entra, entonces, en un círculo recurrente, ya que su sentimiento de mutilación, esta facultad fantasiosa de experimentar como perdido lo inalcanzable, se convierte en la mejor garantía de la supervivencia de su estado melancólico: porque sólo puede mantenerse fiel al objeto perdido a condición de que éste siga siendo inalcanzable.

Según Freud, en efecto, el mecanismo dinámico de la melancolía toma prestados sus caracteres esenciales en parte del luto y en parte de la regresión narcisista. Como, en el luto, la libido reacciona ante la prueba de la realidad que muestra que la persona amada ha dejado de existir, fijándose en cada recuerdo y en cada objeto que se encontraban en relación con ella, así también la melancolía es una relación con la pérdida de un objeto de amor, pero a la que no sigue, como

Margot, *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid 1982.

podría esperarse, una transferencia de la libido sobre un nuevo objeto, sino su retraerse en el yo, narcisistamente identificado en el objeto perdido:

El psicoanálisis parece haber llegado aquí a conclusiones muy semejantes a aquellas a las que apuntaba la intuición psicológica de los padres de la Iglesia, que concebían la acidia como receso ante un bien que se había perdido e interpretaban la más terrible de sus hijas, la desesperación, como anticipación del no-cumplimiento y de la condenación. Y como el receso del acidioso no nace de un defecto, sino de una exacerbación concitada del deseo, que hace para sí mismo inaccesible el objeto en la desesperada tentativa de garantizarse así contra su pérdida y de aferrarse a él por lo menos en su pérdida, así se diría que el retraerse de la libido melancólica no tiene otra meta que la de hacer posible una apropiación en una situación en la que ninguna posesión es posible en realidad. En esta perspectiva, la melancolía no sería tanto reacción regresiva ante la pérdida del objeto de amor, sino la capacidad fantasmática de hacer aparecer como perdido un objeto inapropiable. Si la libido se comporta *como si* hubiera ocurrido una pérdida, aunque no se haya perdido en realidad *nada*, es porque escenifica así una simulación en cuyo ámbito lo que no podía perderse porque nunca se había poseído aparece como perdido, y lo que no podía poseerse porque tal vez no había sido nunca real puede apropiarse en cuanto objeto perdido. [...] Recubriendo su objeto con los ornamentos fúnebres del luto, la melancolía les confiere la fantasmagórica realidad de lo perdido; pero en cuanto que ella es el luto por un objeto inapropiable, su estrategia abre un espacio a la existencia de lo irreal y delimita una escena en la que el yo puede entrar en relación con ello e intentar una apropiación con la que ninguna posesión podría parangonarse y a la que ninguna pérdida podría poner trampas.⁷

La espléndida intuición de Freud desde el dominio clínico de la manía, retrata también el ánimo melancolioso del artista, cuyo estado de infelicidad procede igualmente de la nostalgia de lo inabarcable⁸. Al igual que Durero, Paul Klee confesaba sentirse «más cerca de los muertos y de los no nacidos que de los hombres corrientes»⁹. A Klee, la renuncia a la distancia de la razón le sumerge en una fúnebre inacción parecida a la muerte. «Creo que el pintor debe ser traspasado por el universo y no querer traspasarle... Deseo sentirme interiormente sumergido, amortajado. Pinto probablemente para *surgir*»¹⁰.

Para ilustrar el tema que nos ocupa, escogemos seis planos secuencia cinematográficos que reflejan de forma significativa ese salto hacia el Otro y la pervivencia del cadáver como cuerpo de la ausencia. Cine y melancolía¹¹.

⁷ AGAMBEN, Giorgio, *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pre-Textos, Valencia 1995, pp. 53-54.

⁸ BOLAÑOS, *Pasajes de la melancolía*, op. cit., p. 60.

⁹ BOLAÑOS, *Pasajes de la melancolía*, op. cit., p. 13.

¹⁰ P. Klee en CHARBONNIER, Georges, *Le monologue du peintre*, Julliard, París 1959, pp. 143-145.

¹¹ Cfr. LOSILLA, Carlos, *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), Valencia 2011; ZUNZUNEGUI, Santos, *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Cátedra, Madrid 2017.

Primer plano nocturno del cinematógrafo (*Sans lendemain*, 1939, Max Ophüls): La desgraciada Evelyne, que, sin poder huir de su pasado y atrapada en el chantaje y el rechazo social por verse obligada a prostituirse para sobrevivir, se sacrificará tirándose al Sena para que su hijo pueda crecer junto al hombre con el que ella no puede emprender otra vida a la que ya tuvo que renunciar anteriormente. El cuerpo-ruina de Evelyne, cuerpo-abyecto, cuerpo-de-perdición. La fatalidad de la pasión da a la historia del filme una dimensión trascendente, de absoluto¹². «Me gustaría dormir en la niebla.» La desaparición como *exitus* de este mundo: la muerte asumida con los ojos bien abiertos, mirando fuera de campo. El suicidio se proyecta, en elipsis, en un campo vacío de luces húmedas.

Segundo plano nocturno del cinematógrafo (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972, Robert Bresson)¹³: la joven Marthe aparece, como un ángel melancólico, mirando al Sena desde el Pont Neuf. Cabellos oscuros recogidos en un moño y larga capa negra cual manto de los místicos que simboliza el féretro mortuario, o si se quiere, la caverna funeraria: señales de duelo. Ella se despoja simbólicamente de sus vestiduras (el libro y los zapatos negros sobre el pretil: muestra de un cierto desprendimiento espiritual) y se sitúa en la cornisa blanca del puente, desde la cual ya no mira al río, sino al fondo lustral de sus aguas. Ella permanece con los ojos cerrados. La elipsis del suicidio no consumado.

El pintor (Jacques) acompaña a la joven a su casa: cuando Marthe se introduzca en el portal, la cámara la mostrará desapareciendo a la izquierda del encuadre, pero podremos seguir su discurrir hasta el ascensor a través de un espejo que ocupa, sin que sea individualizable como tal, toda la parte derecha de la imagen. Estamos, pues, ante otro de esos espejismos: el de esas mujeres ideales que Jacques persigue sin poder alcanzar¹⁴.

Este plano de Marthe como figura espectral ejemplifica la dimensión fantasmagórica que, según Jacques Derrida, tipifica el cine:

¹² También la desesperada Christine de *Liebele* (*Amoríos*, 1932) se suicida lanzándose al vacío desde una ventana después de saber que su amado ha sucumbido en un duelo. Plano vacío de los batientes abiertos de la ventana por la que ella ha consumado su liberación, seguido de otro plano con el cuerpo de ella extendido en la calle. Un plano parecido, asimismo en blanco y negro, lo encontramos en *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984, Philippe Garrel). Cfr. MERINO, I., «Relatos de fatalidad», in: C. LOSILLA (coord.), *Max Ophüls. Carné de baile*, Donostia Kultura, Euskadiko Filmategia – Filmoteca Vasca, San Sebastián 2013, pp. 169-174.

¹³ *Sinopsis*: Relectura en clave contemporánea de la novela corta *Noches blancas* de Dostoyevski a partir de la historia de un pintor que disuade del suicidio a una muchacha en la que cree ver culminada su búsqueda de una mujer ideal. El cineasta abandona por momentos los rigores del sistema y parece abrirse a un retrato certero del París de la época, para culminar en una pequeña epifanía.

¹⁴ Cfr. ZUNZUNEGUI, Santos, *Robert Bresson*, Cátedra, Madrid 2001, p. 188.

El cine permite, por tanto, cultivar lo que podríamos llamar «injertos» de espectralidad, inscribe huellas de fantasmas sobre una trama general, la película proyectada que es ella misma un fantasma. [...] Memoria espectral, el cine es un duelo magnífico, un trabajo de duelo magnificado.

Lo que cuenta en la imagen no es simplemente lo que es inmediatamente visible, sino también las palabras que habitan las imágenes, la invisibilidad que determina la lógica de las imágenes, es decir, la interrupción, la elipsis, toda esa zona de invisibilidad que apremia la visibilidad. [...] Lo que se ve en la película tiene sin duda menos importancia que lo no-dicho, lo invisible lanzado como al azar, revelado o no (es el destinatario quien debe responder) por otros textos, otras películas¹⁵.

Pero si, desde siempre, lo invisible trabaja lo visible, si por ejemplo la visibilidad de lo visible –aquello que convierte en visible la cosa visible– no es visible, entonces cierta noche viene a abismar la presentación misma de lo visible. Viene a dejar lugar, en la representación de sí, en la repetición de sí, a esta palabra por esencia invisible, venida de debajo de lo visible [...]. Se trataba, pues, de dejar lugar a lo invisible en el seno de lo visible [...].¹⁶

En el cine de Bresson, también la de Marie (*Au hasard Balthazar*, 1966) es una «muerte» simbólica, y su camisión, blanco como el atuendo de Jeanne la Pucelle ardiendo en la pira (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962), como el vestido de muselina con el que Mouchette se envuelve (*Mouchette*, 1967), o como el fular de *Une femme douce* (1969) cayendo, ingrátido, por el balcón: cuerpos-sudario¹⁷. «Un sitio – dice Marie – donde te gustaría morir, no echarías nada de menos.» «Siempre he querido huir.» El mal se transmuta en liberación: Marie, cuya «muerte» simbólica es, si cabe, más dolorosa que la de Balthazar, «se ha ido y no volverá nunca más»; «tengo que irme», le dice asimismo Mouchette a la anciana visitadora de muertos como indicio premonitorio de su suicidio¹⁸. A propósito de *Mouchette*, Bresson declaró percibir la presencia de algo que llamaba Dios, algo que deseaba no mostrar demasiado para que la gente pudiera sentirlo:

¹⁵ BAECQUE, Antoine de, JOUSSE, Thierry, «Entretien. Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes», *Cahiers du cinéma*, 556 (abril 2001), pp. 74-85 [traducción al castellano in: DERRIDA, Jacques, *Artes de lo visible (1979-2004)*, Ellago, Pontevedra 2013, pp. 335, 345].

¹⁶ DERRIDA, Jacques, «Le Sacrifice», *La Métaphore*, Théâtre National Lille Tourcoing Région Nord-Pas de Calais, Éditions de la Différence, 1 (1993) [traducción al castellano, ibid., p. 353].

¹⁷ El tema de la muerte voluntaria en el cine ya lo hemos tratado en un artículo anterior: GONZALO CARBÓ, Antoni, «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshô dayû* de Kenji Mizoguchi)», *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, 9 (2009), pp. 72-82.

¹⁸ Asimismo, en el cine de Michelangelo Antonioni una primera construcción de sentido podría relacionar la desaparición con el suicidio, tanto más cuanto que se trata de un tema persistentemente convocado en su obra, desde sus primeros filmes *Cronaca di un amore* (1950), *Tentato suicidio* (1953), *Le amiche* (1955) y, naturalmente, *Il grido* (1957). El misterio y la condición moral que envuelven los suicidios, en proceso de intención o efectivos, de los personajes de Antonioni han permitido a algunos ensayistas buscarle cierto parentesco con las obras del filósofo danés Søren Kierkegaard, en especial *O lo uno o lo otro* (*Enten-Eller*), escrita en 1843, en la que el suicidio se convierte en un tema obsesivo vinculado a la angustia y al aburrimiento, así como a representaciones fantasmáticas sobre la culpa y la inocencia y, en general, sobre la elección moral del individuo. La idea fue lanzada por el novelista Elio Bartolini, colaborador de Antonioni en los guiones de *Il grido* y *L'avventura* (1960), en un simposio de 1961. Guido Aristarco y P. Adams Sitney la desarrollaron en sus respectivos estudios sobre los suicidios de Aldo y Anna como «sentimiento

Quiero que las personas que vean mis películas sientan la presencia de Dios en la vida ordinaria, como *Une femme douce* frente a la muerte. Pienso en los cinco minutos que preceden su suicidio. Hay algo ideológico allí. La muerte está allí y el misterio está allí, como en *Mouchette*, si miramos la forma en que se suicida, puedes sentir que hay algo, algo que, por supuesto, no quiero mostrar o de lo que no quiero hablar. Pero hay allá la presencia de algo que yo llamo Dios, pero que no quiero mostrar demasiado. Prefiero hacer que la gente lo sienta.¹⁹

«Rodar –escribe el cineasta– es ir a un encuentro. Nada en lo inesperado que no sea secretamente esperado por ti»²⁰. Asimismo, Bresson reconoce en la muerte un principio de liberación próximo a lo «sobrenatural», una experiencia «sublime» de revelación que el proceso de Juana de Arco y los suicidios de *Mouchette* y de la protagonista de *Une femme douce* tipifican²¹: «La muerte no la veo como fin sino como principio, el inicio de una nueva vida en la cual se podrá encontrar la revelación de aquel amor en la tierra apenas entrevisto. Y en este punto reemplaza el concepto de Dios»²². O también, al principio del filme de Kenji Mizoguchi *Uwasa no onna* (*La mujer crucificada*, 1954), tal como le comenta el Dr. Matoba a Yukiko, una estudiante de música que, después de un intento de suicidio tomando somníferos por culpa de un hombre que la ha abandonado, vuelve al lado de su madre, Hatsuko, una mujer que regenta una casa de geishas: «No hay nada malo en querer a alguien más que a la vida propia...». La película comienza con la llegada de la joven a la casa de geishas que dirige su madre, vestida con un elegante, pero sobrio vestido oscuro, tras la tentativa fallida de suicidio. La joven se da cuenta de que ha cometido un terrible error. La escena adquiere un velado sentido tanatológico, pues tanto el vestido negro (distinguida

angustiante de la posibilidad» en el sentido kierkegaardiano. Cfr. FONT, Domènec, *Michelangelo Antonioni*, Cátedra, Madrid 2003, p. 71.

¹⁹ R. Bresson, 1976. Cit. ZUNZUNEGUI, *Robert Bresson*, op. cit., pp. 232-233.

²⁰ BRESSON, Robert, *Notas sobre el cinematógrafo*, Era, México D. F. 1979, p. 28.

²¹ «En las películas de Bresson, entrelazado con la renuncia al cuerpo, está el desconcertante problema del suicidio: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y ser entonces libre? San Ambrosio expuso este caso de forma bastante clara: “Si podemos irnos, déjennos morir, e incluso si se nos deniega el irnos, déjennos morir. Porque Dios no se ofende con esta idea cuando es el único remedio», aunque Agustín y Aquino se apresuraron a rebatir este argumento. Marvin Zeman, en un ensayo sobre el suicidio en las películas de Bresson” [ZEMAN, Marvin, «The Suicide of Robert Bresson», *Cinema*, vol. 6/3 (primavera 1971), pp. 37-42, p. 37], ha demostrado que el cineasta, especialmente en sus últimas películas, ha llegado a situarse en una postura radical del cristianismo (incluyendo, entre otros, a San Ambrosio, John Donne, Georges Bernanos) que entiende el suicidio como un bien positivo.»

«En las películas de Bresson, como en la teología cristiana, la trascendencia es una huida de la prisión del cuerpo, una “huida” que hace que el hombre se sienta simultáneamente “libre del pecado” y “prisionero del Señor”. En consecuencia, la conciencia de lo Trascendente sólo puede llegar después de un determinado grado de automortificación, ya sea el precedente de los pecados de la carne o la propia muerte.» SCHRADER, Paul, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, Ediciones JC, Madrid 1999, pp. 116, 120.

²² FOGLIETTI, Mario, «La difficile arte dell’attesa. Entrevista a Robert Bresson», *Rivista del cinematografo*, 6 (1970), pp. 283-284. *Apud* FERRERO, Adelio, *Robert Bresson*, La Nuova Italia, Florencia 1976, p. 4.

mortaja) como el plano de su reverencial entrada, señalan que estamos ante un rito de paso, de la muerte (a la vida) a la resurrección (en vida). Como la capa negra de la joven Marthe (Bresson, *Quatre nuits d'un rêveur*), la vestimenta negra indica aquí que se trata de un ser de ultratumba, espectral. Asimismo, el plano de la entrada serena de Yukiko por la puerta de la casa de geishas es la justa correspondencia al salto precipitado de Suzanne por la ventana de la casa de citas (*La religieuse*, 1966, Jacques Rivette): suicidio frustrado y suicidio consumado, de la muerte física a la vida como muerte de sí (Yukiko), de la vida acabada a la otra vida (Suzanne); en ambos casos, enlace de los muertos con los vivos.

En las películas de Bresson la muerte voluntaria está tan presente como en las de Mizoguchi. En la obra del realizador francés, entrelazado con la renuncia al cuerpo, está el desconcertante problema del suicidio: si el cuerpo esclaviza al alma, ¿por qué no destruir el cuerpo y ser entonces libre? En sus películas, como en la teología cristiana, la trascendencia es una huida de la prisión del cuerpo, una «huida» que hace que el hombre se sienta simultáneamente «libre del pecado» y «prisionero del Señor». En consecuencia, la conciencia de lo Trascendente sólo puede llegar después de un determinado grado de automortificación, ya sea el precedente de los pecados de la carne o la propia muerte. Las heroínas en busca de la aniquilación completa de los filmes de Mizoguchi (Anju, Yuki, Kwei-fei) y Bresson (Jeanne la Pucelle, Mouchette), han asumido su destino en forma de sacrificio como una liberación: un *exitus*, una *salida* de este mundo hacia otros mundos.

Tercer plano nocturno del cinematógrafo (*Mélo*, 1986, Alain Resnais): los bellísimos funerales acuáticos de la joven Romaine bajando los escalones del malecón del Sena hasta sumergirse en sus aguas, descenso al Averno acuoso; en esta elipsis sólo escuchamos el sonido de su cuerpo entrando en el agua en medio de un fundido en negro. Destello de las luces sobre el agua: fulgor oscuro.

Cuarto plano cinematográfico. Reveladora secuencia final de *Inland Empire*²³ (2006, David Lynch²⁴): imágenes a la deriva de sí mismas, en un naufragio sin fin²⁵. Plano frontal de un foco de luz de estudio de cine o de teatro, un proyector, convertido en refulgente astro sobre fondo azul, cuya aura luminosa blanca va aumentando de tamaño hasta cubrir toda la pantalla; seguido de un primerísimo plano del rostro de Nikki/Susan (Laura Dern) mirando hacia un punto fijo fuera de cuadro que la deslumbra, asombrada por una revelación insospechada, in-audita. Nikki observa algo, entre extrañada y conmovida, mientras una bailarina con un vestido rojo se superpone levemente a sus rasgos faciales y suenan aplausos distorsionados²⁶. Otra vez la luz. Un fulgor que es ceguera, tal como escribe T. S. Eliot:

[...] luz con luz contesta
y calla
y la luz está quieta
en el punto muerto del mundo en su vuelta²⁷.

un resplandor que ciega [...].²⁸

Asimismo, el fulgor de la experiencia mística interior de Georges Bataille:

La impaciencia, el rechazo, hacen pasar de estallidos de iluminación, suaves o fulgurantes, a una noche más y más amarga. [...]

²³ La película es un bloque de piedra que encierra un valiosísimo diamante. Fue rodada con cámara digital, con todas las ventajas e inconvenientes de este procedimiento. Se trata de una creación tan desmesurada y heterodoxa que alínea a David Lynch con el cine independiente, en el que dio sus primeros pasos (con éxito) en su temprana *Cabeza borradora*.

²⁴ Cfr. BARNEY Richard A. (ed.), *David Lynch. Interviews*, University Press of Mississippi, Jackson 2009; CASAS, Quim, *David Lynch*, Cátedra, Madrid 2007; CHION, Michel, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, París 2007 [1992]; FOUBERT, Jean, *L'art audio-visuel de David Lynch*, L'Harmattan, París 2009; JOUSSE, Thierry, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, París 2010; LYNCH, David, MCKENNA, Kristine, *Room to Dream*, Random House, Nueva York 2018; MCGOWAN, Todd, *The impossible David Lynch*, Columbia University Press, Nueva York 2007; NIELAND, Justus, *David Lynch*, University of Illinois Press, Urbana 2012; NOCHIMSON, Martha P., *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, University of Texas Press, Austin 1997; PABST, Eckhard (ed.), «A Strange Word». *Das Universum des David Lynch*, Ludwig, Kiel 1998.

²⁵ Cfr. NOCHIMSON, Martha P., *David Lynch Swerves. Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, University of Texas Press, Austin 2013; STUTTERHEIM, Kerstin (ed.), *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennett Millers Capote*, Peter Lang, Fráncfort d. M., Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena 2011.

²⁶ Cfr. LOSILLA, *Flujos de la melancolía*, op. cit., p. 87; MCGOWAN, *The impossible David Lynch*, op. cit., c. 9: «Navigating *Mulholland Drive*, David Lynch's Panegyric to Hollywood», pp. 194-219; NOCHIMSON, ibid., pp. 80, 86, 88, 105.

²⁷ ELIOT, T. S., *Cuatro cuartetos, La roca y Asesinato en la catedral*, Lumen, Barcelona 2016, «Burnt Norton», IV, vv. 8-10, pp. 85, 87.

²⁸ «Little Gidding», I, v. 8, ibid., p. 125.

El espectáculo deseado, el objeto, en espera del cual la pasión se exorbita, es aquello por lo cual «muero porque no muero». [...]

Fue preciso que el objeto contemplado hiciese de mí este espejo sediento de fulgor en que me he convertido para que la noche se ofreciera finalmente a mi sed. [...]

Fulgor extremo: estoy ciego... [...]²⁹.

«[...] ¡Esos fantasmas inmóviles! ¡Qué mirada en esos ojos sin pupilas» (Ch. Baudelaire)³⁰.

Sabemos en qué medida Baudelaire se complace en unir los contrarios sin reconciliarlos; el suyo es un arte de oxímoron. Baudelaire podía sentirse particularmente atraído por ese que consiste en atribuirle la facultad de mirar a un ojo sin pupilas: «El poeta, por tanto, ha prestado su voz para expresar la intuición de una superrealidad, donde habitaba una supermirada, y la obsesión de una ceguera universal, en la cual la pérdida de visión de los hombres agravaría la vacuidad de un espacio infinito abandonado por la divinidad»³¹. Esta no-mirada no es, sin embargo, un término final. En la penúltima estrofa del poema que concluye el libro, «Le Voyage» [El viaje], es a la muerte, el «vieux capitaine» [antiguo capitán], a quien están dirigidas las palabras, como si fuera el último confidente, el único cómplice:

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons !

[¡Si son negros lo cielos y la mar cual la tinta,
Nuestros pechos ya sabes que están llenos de rayos!]

Una fuente de luz, figura clara, se despliega sobre el inmenso fondo oscuro. En la inminencia del naufragio, un fuego luminoso, como el que deslumbra a Nikki/Susan, permanece encendido: es el *cœur* [corazón] de aquellos que se precipitan hacia *l'Inconnu* [lo Desconocido].

«Éxtasis blanco.» «Ver es devorador.» (Michel de Certeau). Un fulgor, como venido de otra parte, cubre de fognazos extraños su rostro cegado a blanco, en imagen sobreexpuesta. Sus pupilas reflejan esa otra luz. Flujos melancólicos de las imágenes y de los cuerpos. La ontología de lo real es una «ontología negativa»³² comparable a los sistemas que la historia de la filosofía ha reconocido como «teologías negativas», como los de Dionisio Areopagita, Maestro Eckhart y

²⁹ BATAILLE, Georges, *La experiencia interior*, seguida de *Método de meditación* y de *Post-scriptum 1953*, Taurus, Madrid 1973, pp. 131, 132-133, 166.

³⁰ Cf. STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «La mirada de las estatuas», pp. 393-396.

³¹ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., p. 393.

³² Cf. ROSSET, Clément, *El objeto singular*, Sexto Piso, Madrid 2007, pp. 34-35.

Nicolás de Cusa, de los que, en suma, no difiere más que en la circunstancia de que ella aplica a lo real los atributos que los teólogos negativos han acostumbrado a atribuir a Dios. Fuera de esta única pero importante diferencia, la ontología de lo real se adhiere a los principios de la teología negativa, persuadida de que «sólo se puede ver por la ceguera, conocer por el no-conocimiento, comprender por la sinrazón», para retomar los términos de una célebre fórmula de Eckhart.

En la melancólica secuencia final de *Inland Empire*, la voz de Chrysta Bell, que interpreta la canción «Polish Poem» (2006) escrita por ella y Lynch para acompañar la gran epifanía del cine de este director, se escucha en el momento en el que Nikki, después de un largo periplo a través de las varias capas de la actuación y la representación cinematográfica, se encuentra finalmente del otro lado de la pantalla, proyectada como un holograma por la cámara, frente al espectador. A ella se dirige la voz de Bell para cantarle: «I sing this poem to you to you / Is this mystery unfolding».

Quinto plano nocturno. El gran momento de *Inland Empire*, esa gran deriva del cine contemporáneo, «dichoso naufragio», el más intenso y poderoso de esta pieza, quizás de toda la filmografía de su autor, instante demorado en toda la cinta, pero presentido en algunas secuencias, es la muerte (asesinato) de la protagonista femenina, Nikki Grace/Susan Blue (Laura Dern), en la película que se está rodando dentro del filme y que a la postre resultará ser una adaptación de un filme polaco.

Mujer a la caza y captura de otra mujer. La perseguidora tiene ya un destornillador en el costado, del que sobresale un órgano anaranjado que da a esa presencia un carácter *gore*. A Nikki/Susan le han clavado un destornillador en el pecho. Estaba con unas amigas, viejas colegas con quienes de forma episódica compartió profesión de prostituta en las calles. Se encuentran departiendo en una acera iluminada, junto al continuo trasiego de los automóviles y en medio de la maraña de luces – móviles o fijas: de coches y anuncios. Quien la apuñala es una mujer que va corriendo hacia ella hasta chocar. Nikki nota el terrible escozor y comprueba que el destornillador está en su pecho, se agacha retorcida de dolor, se lo arranca con estremecido sufrimiento y se va por la acera de la calle casi en cuclillas. Al final atraviesa la avenida llena de coches y consigue apostarse en la acera frente a un establecimiento cerrado.

Allí pernoctan a un lado una mujer negra y al otro una japonesita a la que acompaña un hombre negro de mediana edad. Nikki se arroja al suelo, cercada por esta compañía de vagabundos. Nikki

se está muriendo en la acera, acompañada de una tierna sin techo negra que persigue su espíritu con un rudimentario encendedor. La negra la escruta con su encendedor y le dice:

Está todo bien.
Se está muriendo, eso es todo.
Ahora le mostraré la luz.
Brilla luminosa para siempre.
No más tristes mañanas.
Estás allá arriba ahora, amor.

Mientras Nikki agoniza, las dos mujeres sostienen una conversación hilarante por su carácter banal. Discuten sobre si es posible o no ir en autobús a Pomona (nombre popular de Los Ángeles); la negra le habla de un autobús que llega hasta la ciudad y que cuesta 3,5 dólares. «Yo estuve allí hacia un año», comenta. La japonesita, que es muy dicharachera y quizás algo retrasada, comenta: «Yo tengo una amiga en Pomona; se tiñó de rubio y parecía una artista de Hollywood. Luego tomó mucha droga y se tuvo que hacer puta, se perforó un agujero en la pared de la vagina, se hizo una agujero en el intestino, por lo que sólo podrá follar dos o tres veces más». El negro que la acompaña le recrimina: «¿Quieres callarte y dejar de contarnos esta mierda?». La japonesita no le hace ni caso: «Y como no podrá follar, se refugiará en casa con su mono, al que adora, pero que se caga por todas partes». La japonesita sigue y sigue. Mientras, Nikki se incorpora y arroja un poco de sangre por la boca, seguida de un vómito que esparce líquido rojo por todo el suelo. Siente que se va a morir, aunque aún le da tiempo a recostarse en la acera, echándose al suelo. La negra ilumina, con ternura, su rostro con su encendedor y ve cómo su espíritu va flotando por las alturas. «Ya no vivirás más mañanas tristes», le dice. La película que estaba rodando se titula *Flotando en mañanas tristes*. Al fin la negra declara: «Veo tu espíritu ascender; te has muerto pero flotas por el firmamento».

En ese momento tiene lugar un efecto sorprendente, que ya hemos visto en otras escenas de la película, pero que esta vez causa un impacto mayor, proporcional al extraordinario escenario de la muerte de Nikki: en realidad es Sue la que muere. El director de cine (Jeremy Irons) grita: «¡Corten!», y posteriormente se escuchan los aplausos de los espectadores del rodaje. Pero Nikki no se mueve. Ella ha sufrido también un impacto poderoso. Los demás se incorporan: la negra, la japonesita, pero ella tarda en reaccionar. El director se le acerca alarmado: «¿Qué te pasa, Nikki?». Ésta tarda en despegarse pero al final lo hace y se adentra en un escenario insólito (de nuevo en

la ambigüedad de si es dentro de la película que se está rodando, o en la «vida real» en la que los actores del rodaje viven³³).

El final de *Inland Empire* es la clave hermenéutica de un recorrido en *flash-back*, y esta película puede pasar por ser la principal clave de entendimiento y comprensión –hasta el día de hoy– del mundo tan esotérico de David Lynch.

Una de las imágenes más impactantes del filme es la del rostro de Nikki derramando lágrimas a verse obligada a prostituirse, tras decir, al comienzo mismo de la película, «Tengo miedo», y repetirlo varias veces tras aparecer con un cliente. Al principio su rostro está difuminado, una nube cubre su cabeza para resguardarla de la visión del espectador. Ese rostro hermoso aparece muchas veces, especialmente como testigo y comentario en imagen de las escenas en que confraterniza con sus amigas prostitutas.

Sexto plano nocturno. *More Things That Happened* (2007), de David Lynch, incluye episodios que se desecharon en *Inland Empire* para no alargar demasiado el metraje. Para la edición en DVD, Lynch decidió aprovecharlos y crear un filme nuevo, en lugar de agregar minutos a la versión original. Las escenas de *More Things That Happened* –entre las que destacan un fantasma vendiendo un reloj, Laura Dern masturbándose al teléfono, Nastassja Kinski haciendo una confesión o el encuentro de una pareja de prostitutas con un objeto no identificado– ofrecen algunas claves sobre *Inland Empire*, aunque, al mismo tiempo, siembra la confusión sobre su extraño argumento. Nos detenemos en la secuencia final nocturna del filme, que gira en su integridad alrededor de los cuerpos-de-perdición de las prostitutas de Hollywood Boulevard (Los Ángeles) haciendo la calle. Toda la secuencia está grabada con una cámara digital de mano siguiendo un continuo movimiento circular errático. La cercanía física de la cámara a los rostros de las prostitutas, en plano contrapicado, permite al espectador apreciar el brillo cristalino de sus ojos embriagados por efecto de la toma de alcohol y las lágrimas, pero que, en conjunción con las notas taciturnas aisladas del piano – del *Concierto para piano n.º 3*, primer movimiento, del

³³ Como bien señala Eugenio Trías de dicha escena: «Un sentido kármico recorre la película, muy acorde con las convicciones tibetanas de David Lynch. “Los actos tienen consecuencias; acarrear efectos que pueden producir sufrimiento.” Lynch ha confesado que sólo esas firmes convicciones budistas le preservan de su imaginación (tan fértil como ponzoñosa). La serenidad de su vida interior le protege del desasosiego de esas imágenes que al dispararse –y esparcirse– muestran rostros en color perturbador: bocas abiertas, dentaduras afiladas y siniestras. Y una y otra vez esa conmovedora cara de mujer, por cuyo rostro se deslizan las lágrimas: aquélla con la que se inaugura el rostro de Nikki antes de asumir el aspecto que tendrá en su condición de actriz y de mujer rica.» TRÍAS, Eugenio, *De cine. Aventuras y extravíos*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2013, p. 326.

compositor polaco Bogusław Julien Schaeffer (Schäffer)–, imprime a la secuencia de una extraña espiritualidad. Los ojos vidriosos de las chicas de la calle se confunden barridos con las luces nocturnas de las farolas y los coches. El flujo melancólico de los cuerpos a la deriva contrasta con la repetición hipnótica de la letra de la canción que suena de fondo como una letanía. Cuerpos de perdición, a la deriva, que conviven con un arrobamiento extático, propio de los místicos antinómicos errantes, llevado al terreno secular del exceso.

Tal como escribe Michel de Certeau, el místico busca un lugar en ruinas y de abyección como gesto simbólico de sus prácticas ascéticas de mortificación y anonadamiento:

Para los «espirituales» de los siglos XVI y XVII, el nacimiento tiene por paraje al humillado. [...] Los místicos no rechazan las ruinas que los rodean. Allí permanecen. Hacia allí se dirigen. Gesto simbólico, Ignacio de Loyola, Teresa de Ávila y muchos otros eligieron entrar en una Orden «corrompida». Y no es porque simpatizaran con la decadencia. Esos lugares deshechos, casi desheredados –lugares de abyección, de sufrimiento y prueba (como antaño los «desiertos» hacia donde partían los monjes para combatir los malos espíritus), y no lugares que garantizan una identidad o una salvación- [...].³⁴

Occidente detesta perder la cabeza y privilegia el control de sí por la razón. Los verdaderos locos son los que duermen el sueño de la razón: el ojo «mirón de las apariencias» toma por locura lo que es la extrema verdad del amor absoluto. El Loco de amor que se pierde a sí mismo en provecho de otro no tiene ya sitio en ninguna instancia de la sociedad. La idea de perderse en Dios, que tan familiar es a todos los místicos, es reprobado por los guardianes de la razón y del buen orden. El «yo» del individuo es el más grande obstáculo en el conocimiento que un ser humano puede tener de él mismo y de Dios. Fuera de sí, el loco está siempre en movimiento: es un errante, en francés un *vagant*, un *extravagant*, término en el que encontramos el prefijo que sugiere movimiento de dentro hacia afuera. Esta vida errante explica la relación privilegiada del caballero espiritual con la locura.

En primerísimo plano, los ojos brillantes de una de las prostitutas, con el púrpura del pintalabios como marca de sangre, escrutan ansiosos apuntando hacia un cielo negro de lo intangible, en busca de una respuesta que no llega.

2. «Arrojarse» al Otro: «dichoso naufragio»

³⁴ CERTEAU, Michel de, *La fábula mística* (siglos XVI-XVII), Siruela, Madrid 2006, p. 34.

Séptimo doble plano secuencia y último. La ventana por la cual el místico jesuita Jean-Joseph Surin (1600-1665) se lanzará desde el interior del convento al vacío (*Matka Joanna od Aniolów* [*Madre Juana de los Ángeles*], 1961, Jerzy Kawalerowicz), es la misma por la cual la cortesana Suzanne (*La religieuse* [*La religiosa*], 1966, Jacques Rivette) se precipita desde la casa de citas a la calle. El místico y la cortesana comparte una misma vía: alcanzar la liberación. Ir a «arrojarse» al otro, es hacer su duelo del lugar propio, consentir esta pérdida, aceptar estar siempre fuera del lugar, en una relación con lo que pasa siempre, o en el gesto de siempre dejar pasar.

Suzanne Simonin, la Religieuse de Denis Diderot (1966)³⁵, es el segundo largometraje de Jacques Rivette, adaptación, como el propio título indica, de la polémica novela de Diderot³⁶. En la hermosa secuencia final del filme, en la que Suzanne (la actriz Anna Karina), después de escapar del convento de Sainte-Eutrope de Arpajon, de haber sobrellevado sufridos trabajos, y, finalmente, ser conducida por una señora que la encuentra de noche mendigando en la calle a una casa de citas, vemos a la joven, que es vestida y arreglada ante un espejo con esmero para explotar su belleza, con un antifaz negro que sólo cubre sus ojos y que contrasta con el maquillaje níveo de su rostro, así como con el refinado vestido blanco que porta. «Los ojos no ven nada. Catherine Emmerich tiene razón cuando dice que ve *con el corazón*. Puesto que el corazón es la vista de los santos [...]»³⁷. Acosada por un pretendiente, Suzanne encuentra de forma súbita una salida al calvario insalvable de su vida, última etapa de su pasión: ataviada con un antifaz negro, se acerca a la ventana por la que, tras apenas santiguarse y suplicar «¡Dios mío, perdóname!», se desliza por el vano acompañada del silbido hiriente del viento, tirándose al vacío y alcanzando así la liberación. El último plano en picado desde la cornisa de la ventana nos muestra su luminoso vestido estampado sobre el adoquinado oscuro: la postura en que ha quedado su cuerpo es con los brazos abiertos, como cuando las novicias se tumban en el coro haciendo la señal de la cruz ante la priora,

³⁵ *Sinopsis*: París, 1757. Suzanne Simonin (Anna Karina) es obligada a hacerse monja de clausura por su condición de hija ilegítima. Después de rechazar los votos entrará como novicia en el convento de Longchamp donde encontrará protección bajo el mando de la madre superiora De Moni (Micheline Presle). Tras la muerte de ésta deberá soportar la férrea disciplina de la nueva madre superiora, Sainte-Christine (Francine Bergé), que también la acusa de estar poseída por el demonio. Cuando es trasladada al nuevo convento de Sainte-Eutrope de Arpajon con hábitos menos estrictos también entrará en colisión con la madre superiora De Chelles (Liselotte Pulver), pero conseguirá escapar de allí gracias a la ayuda del padre confesor Morel.

³⁶ Sobre este filme véanse: AUMONT, Jacques, «Voir la nuit», *Cahiers du cinéma*, 194 (octubre 1967), pp. 64-65; FRAPPAT, Hélène, *Jacques Rivette, secret compris*, Cahiers du cinéma, París 2001, pp. 128-132; LEUTRAT, J.-L., «La carrière de Suzanne», in: LIANDRAT-GUIGUES (pres.), S., *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, Lettres Modernes, París, Caen 1998, pp. 97-103.

³⁷ CIORAN, E. M., *De lágrimas y de santos*, Tusquets, Barcelona 1988, p. 26.

aunque el hábito aquí es el de una cortesana³⁸. Se cumplen así las premonitorias palabras que hemos escuchado con anterioridad en el filme, «¡Vuélvase ciega!... Acepte no ver a Dios hasta que quiera mostrarse.» [De Moni, la madre superiora, a Sor Marie Suzanne Simonin] «... Mas líbranos del mal.» [Voz en *off* del rezo de la madre con pantalla negra]. Suzanne es un cuerpo aparecido, casi un cadáver, obsesionado por el secreto de su nacimiento, y que vive recluida en su celda, «morte au monde»: «mon corps est ici, mais mon cœur n'y est pas»³⁹. El «¡vuélvase ciega!» con el que Sor de Moni, su única amiga y protectora, le señala el camino, encuentra en el antifaz un objeto simbólico de ese dios que permanece velado, que no ha querido mostrarse, o mejor, que sólo se muestra ocultándose: «Nuestro Dios está escondido, viene a nosotros como un ladrón, sin anunciar su presencia», le susurra Sor de Moni a Suzanne. Ella es, con ese velo opaco (el antifaz) que cubre sus ojos, según el verso de Paul Celan: «un rostro con los ojos vendados por el negro velo de la mirada»⁴⁰. El propio Rivette decía: «Hay cosas que no pueden abordarse más que con temor y escalofrío; la muerte es una de ellas, sin duda. ¿Cómo no sentirse impostor en el momento de filmar algo tan misterioso?»⁴¹ Suzanne ha hecho del suicidio la expresión límite de la práctica del desapego.

Michel de Certeau habla con insistencia de este momento del salto en el que Surin se siente empujado por una fuerza irresistible: «Al reposar en mi habitación o sobre mi cama, siempre pensaba en la manera de irme a arrojar al agua, o a un pozo, o por la ventana, para que la justicia de Dios se cumpliera. A menudo, por la noche me iba asomar por las ventanas que daban hacia la calle para arrojarme, deseando que mi cuerpo fuese encontrado por la mañana sobre el pavimento»⁴². Surin sucumbió a la tentación el 17 de mayo de 1645 en Saint-Macaire⁴³. Las pruebas por las que lo hacía pasar su ascesis llevan a Surin a un vaciamiento tal que conduce a un

³⁸ El propio Rivette reconoce que: «Hay cosas que no deben ser abordadas más que en el temor y el temblor: la muerte es sin duda una de ellas; ¿y cómo no sentirse un impostor en el momento de filmar algo tan misterioso?» La oración también. Cómo filmar al que reza sino en el espacio de una soledad inaccesible a la mirada. RIVETTE, Jacques, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, 120 (junio 1961), p. 54. Cfr. COLLET, J., «Jean la Pucelle. Histoire et territoire», in: LIANDRAT-GUIGUES (pres.), *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, op. cit., p. 143.

³⁹ Cfr. FRAPPAT, *Jacques Rivette, secret compris*, op. cit., pp. 213, 216.

⁴⁰ «Poema para la sombra de Mariana». Versión de Andrés Sánchez Robayna. Cfr. CELAN, Paul, *Poemas rumanos*, ed. de Víctor Ivanovici, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza 2005, p. 57.

⁴¹ Cit. LOSILLA, C., «Prólogo: una cuestión de fe», in: BAECQUE, A. de, Ch. TESSON, CH. (comp.), *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle Vague y el gusto por el cine americano*, Paidós, Barcelona 2004, p. 23.

⁴² J.-J. Surin, cartas 17-18, citadas por CERTEAU, Michel de, «Mélancolique et / ou Mystique : J.-J. Surin. Fable du nom et mystique du sujet : Surin», *Analytiques*, 2 (octubre 1978), pp. 35-48, p. 37.

⁴³ J.-J. Surin, carta 15, citada por CERTEAU, «Mélancolique...», op. cit., pp. 37-38.

«feliz naufragio» después de un trabajo sobre el «yo» a costa de la alternancia típica de los ciclotímicos, como lo son los melancólicos, de fases de exaltación y de fases de depresión.

Por su parte, Certeau pone ante todo el vaciamiento como el sentido mismo de su estado febril intelectual: «Las palabras que más me impresionaron fueron durante una cena en 1973, al responderme la pregunta de lo que era absolutamente esencial para él; me respondió: el vaciamiento, revelando así su actitud primera que se inscribe en una especie de mística negativa, de desapropiación, de pérdida de sí»⁴⁴.

Un itinerario, tanto el de Surin como el de Certeau, eternamente en tránsito, en busca de un comienzo y de un viaje hacia el otro. Define la vía de una aventura peligrosa, indefinida y solitaria que fue siempre la de un Certeau siempre al borde del precipicio, «al borde del acantilado», como lo decía de Michel Foucault⁴⁵.

Jean-Joseph Surin, *excessif mystique*, como lo califica Delacroix⁴⁶ y, a partir de él, otros autores como Aldous Huxley⁴⁷ o Stanislas Breton⁴⁸, es uno de los místicos cristianos en los que la patología depresiva alcanza una mayor intensidad y duración. «Durante los años 1640 a 1653, Surin no ostenta más que un título: *infirmus*», asegura Stanislas Breton⁴⁹. Y añade: «¿qué enfermedad? Un sustantivo muy frecuente en aquella época designa la categoría nosológica: melancolía»⁵⁰. Hace así su aparición la depresión melancólica con todo su cortejo sintomático de inhibición, sequedad de espíritu y dolor moral⁵¹.

Nos topamos aquí de nuevo con la consabida alternancia de fases expansivas y depresivas: Surin ha pasado de sentirse pletórico y lleno de entusiasmo a encontrarse permanentemente abatido y deprimido, con una total inhibición que le incapacita completamente. Recluido en la enfermería del colegio de los jesuitas de Burdeos, rechazado y tenido por loco por la práctica totalidad de sus compañeros de orden, «salvo un solo que le aconsejaba que tuviese esperanza»⁵², comienzan así

⁴⁴ J.-E. Eslin, entrevista con el autor. Cit. DOSSE, François, *Michel de Certeau. El caminante herido*, Universidad Iberoamericana, México 2003, p. 609.

⁴⁵ En la reseña de *Las palabras y las cosas* hecha por Michel de Certeau, «El sol negro del lenguaje: Michel Foucault», in: M. de CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México 1995, p. 89.

⁴⁶ DELACROIX, Henri, *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme. Les grands mystiques chrétiens*, Félix Alcan, París 1908.

⁴⁷ HUXLEY, Aldous, *Los demonios de Loudun*, Planeta, Barcelona 1972, p. 227.

⁴⁸ BRETON, Stanislas, *Deux mystiques de l'excès : J.-J. Surin et Maître Eckhart*, Cerf, París 1985.

⁴⁹ BRETON, *Deux mystiques de l'excès*, op. cit., p. 52.

⁵⁰ BRETON, *Deux mystiques de l'excès*, op. cit., p. 54.

⁵¹ Cfr. ÁLVAREZ, Javier, *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Trotta, Madrid 1997, pp. 204-211.

⁵² ÁLVAREZ, *Mística y depresión*, op. cit., p. 11.

trece largos años de profunda depresión en los que los sufrimientos psíquicos, físicos y morales van a ser atroces.

Junto a esta sintomatología física de dolores, parestia y anorexia pertinaz, encontramos intensas penas psíquicas que son las que Surin va a vivir, sin duda, como más atormentadoras.

Ante estos pensamientos de condenación Surin vuelve a reflexionar una y otra vez sobre grandes figuras de la Iglesia que sufrieron iguales ideas de rechazo como las que experimentaba ahora él, y que más adelante alcanzaron la santidad y la salvación: el beato Suso, el mismo san Ignacio en Manresa, santa Magdalena de Pazzi, santa Teresa y hasta nuestro san Juan de la Cruz, pero no hallaba consuelo alguno en estas reflexiones.

Las ideas de suicidio, que hace tiempo están en su cabeza, son ahora más insistentes que nunca. Surin está viviendo los mismísimos sufrimientos que experimentó el glorioso fundador de la Compañía de Jesús: «Saint Ignace même à Manrèse était sur le point de se précipiter.» Pero no halla consuelo alguno en estas reflexiones y las rumiaciones y maquinaciones autolíticas se imponen más y más. El 17 de mayo de 1645 en Saint-Macaire, tras pasar la noche entera luchando contra la insistente tentación de suicidarse, se arroja por la ventana de su habitación:

En cuanto entró [a su habitación], vio la ventana abierta; se acercó a ella y, examinado el precipicio por el que sentía aquel furioso instinto, se retiró al medio de la habitación, volvió hacia la ventana. Allí perdió toda noción y, súbitamente, como si estuviese dormido, sin comprensión alguna de lo que hacía, se abalanzó por la ventana, y fue a caer a treinta pies de la muralla, al borde del río, llevando la sotana puesta, las pantuflas en los pies y el bonete en la cabeza.⁵³

Surin cayó sobre un saliente del peñasco sobre el que se levantaba el edificio. A pesar de la altura solamente sufrió una fractura de fémur, pero no hubo daños internos. Le entablillaron la pierna y, pasados unos meses, pudo comenzar a andar de nuevo, aunque con ostensible cojera, pues la pierna afectada quedó seis o siete centímetros más corta que la otra.

Todavía habían de transcurrir otros siete u ocho años antes de que diese comienzo su recuperación psíquica. De nuevo en la enfermería del colegio de Burdeos, fue puesto bajo el cuidado de un hermano lego que lo sometía a tratos inhumanos y lo golpeaba sin compasión. Durante todo este tiempo persistieron las fuertes tentaciones del suicidio.

⁵³ MICHEL, Louis, CAVALLERA, Ferdinand (ed. crítica), *Lettres spirituelles du P. Jean-Joseph Surin*, 2 vols., Éditions de la Revue d'ascétique et de mystique, Toulouse 1926-1928, vol. 2, p. 15. Cit. CERTEAU, «Mélancolique et / ou Mystique...», art. cit., pp. 37-38.

Pocos meses antes de morir dio remate a su obra *Cuestiones sobre el amor de Dios* en la que, como señala Huxley, «con sólo leer algunos pasajes adivinamos que la última barrera se había venido abajo y que había un alma más para la cual había llegado el reino de Dios en la tierra»⁵⁴. «Cuando en la primavera de 1665 le sorprendió la muerte no tuvo necesidad –según palabras de Jacob Böhme [*sic*]– de irse a ninguna parte. Y es que él ya se hallaba allí»⁵⁵.

Por sí solo, el cántico del padre Surin, escrito en 1660, es la expresión metafórica de toda su vida, su condensación y su cristalización:

Quiero ir a correr por el mundo,
donde viviré como un niño perdido;
tengo el humor de un ánimo vagabundo
tras todo mi bien haber repartido.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

Si de la mar toco la orilla,
y que el amor bogar me permita en sus olas,
en una nave sin vela ni cabilla
pese a mis enemigos iré a partes todas.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

Feliz muerte, venturosa sepultura,
de este Amante en el Amor absorbido,
que ya no ve ni Gracia ni Natura,
sólo la vorágine en que ha caído.
Todo es igual, la vida o la muerte,
me basta con que a mí el Amor quede.

El psicoanalista Jean-Michel Ribettes insiste en el componente melancólico en el sentido clínico del término en Surin. Para él, es la experiencia determinante, el pasaje obligado de la experiencia mística, con esta oscilación que encontramos en Surin entre fases maníaco depresivas y fases de excitación:

Decir que hay a la vez una identificación con el objeto perdido, un duelo que simboliza con más o menos éxito esta pérdida, una exaltación en la desesperación o una depresión incluida en el entusiasmo, un gozo alegre o una carcajada de júbilo, estos son otros tantos puntos que no están en absoluto en oposición, sino

⁵⁴ HUXLEY, *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 307.

⁵⁵ HUXLEY, *Los demonios de Loudun*, op. cit., p. 108.

que se completan, puesto que en una estructura melancólica y/o maníaca, contribuyen a provocar esos arrebatos ondulatorios y esos estados mixtos de ciclotimia.⁵⁶

El místico es llevado efectivamente por este doble impulso con, por un lado, esa aspiración a una relación sin mediación con Dios, y, por el otro, fases de negación, de sentimiento de condenación, de desesperanza, siempre movidas por una tensión hacia un absoluto, ya sea el absoluto del sentido o el absoluto del abismo. En el borde del precipicio, el místico se encuentra sucesivamente encerrado en el mutismo, la apatía⁵⁷.

En este sentido, la mística será para Michel de Certeau *narración de una pérdida* y –con la adición de una «dirección» lacaniana– enunciación de un *desiderium*, la nostalgia del ausente *como* deseo de su regreso. Para Certeau, todo el lenguaje experiencial místico busca manifestar a un ausente, y sus desbordamientos no son enunciados sino destellos (*éclats*) de una anunciación.

[...] El deseo permanecerá en sufrimiento por la sencilla razón de que no tiene objeto. El objeto del deseo está para siempre ausente, y la experiencia del deseo es la experiencia de esta misma ausencia. [...]

Lo que hace que el objeto falte al deseo, según la teoría moderna, se debe a una razón más general y a una causa más profunda: al postulado según el cual un objeto no puede ser tenido por deseable sino en tanto que es reconocido como *otro*.⁵⁸

La experiencia misma del *misterio*, de algo que, como tal, no puede comparecer, como presencia; dos caras de la misma realidad que se calla y se dice a la vez, o que a la vez se manifiesta y se esconde.

La mística es la «ciencia de la sola probabilidad del otro»⁵⁹. «Como el Godot de Beckett, el Otro no es por lo tanto solamente el fantasma de un Dios expulsado de la historia en donde queda sin embargo impreso el tránsito de sus creyentes, sino la estructura general en la cual la teoría se hace posible por la desaparición de la positividad religiosa y por la aceptación de su duelo.»⁶⁰ Esta ciencia condiciona el reconocimiento de una podredumbre nombrada (demandante, como una vocación) una abertura sobre la indefinida probabilidad del otro. Hay del Otro, pero no hay nada qué esperar de él sino el deseo que se instaura por estar privado de él. Quizás el último sentido del

⁵⁶ RIBETTES, J.-M., «Michel de Certeau. Folie du nom et mystique du sujet : Surin», in: J. KRISTEVA (dir.) – J.-M. RIBETTES (ed.), *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, Seuil, París 1979, p. 295.

⁵⁷ DOSSE, *Michel de Certeau. El caminante herido*, op. cit., p. 612.

⁵⁸ ROSSET, *El objeto singular*, op. cit., pp. 58-59.

⁵⁹ SCHEFER, Jean Louis, *L'invention du corps chrétien. Saint Augustin, le dictionnaire, la mémoire*, Galilée, París 1975, p. 141.

⁶⁰ CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, op. cit., p. 156.

habla es dado en una de esas «fórmulas» que, en el lenguaje lacaniano, parecen ser citas y fragmentos de un discurso interior: «Yo te pido rechazar lo que te ofrezco porque esto no es eso»⁶¹. Ese tacto consiste en tocar del otro lo que no se sabe. ¿Pero finalmente quién es ese Otro cuyo irreductible destello ilumina la obra entera? «El otro está ahí... en la medida justamente en que es reconocido pero no conocido»⁶². Como bien apuntara Jacques Lacan: «[...] Hay pocos que no sucumban a la fascinación del sacrificio en sí— el sacrificio significa que, en el objeto de nuestros deseos, intentamos encontrar el testimonio de la presencia del deseo de ese Otro que llamo aquí el *Dios oscuro*. Este es el sentido eterno del sacrificio al que nadie se resiste [...]»⁶³. Fórmulas semejantes y otras mil análogas, así como el mismo aparato del análisis impone poco a poco la extraña impresión de que a la manera de un fantasma un monoteísmo habita la casa⁶⁴.

El principio de movimiento es «aquello que excede». No funciona como una presencia y suma de todo lo que falta.

La mística, esa nostalgia.

En lo concerniente a la palabra vacío [*vide*, en francés] (como adjetivo, sustantivo o verbo), Baudelaire parece haber querido demostrar particularmente que dominaba este principio⁶⁵. A Baudelaire le da por hablar de «le matin livide» [la mañana lívida]⁶⁶, de una «étoile livide» [estrella lívida]: se trata de oxímoron en el que el epitafio maléfico, oscurecedor, se adhiere a un nombre que designa a un objeto luminoso: el mal se introduce así en lo que habría podido combatirlo. Así se descubre en su poema «Horror simpático»:

De este cielo extraño y lívido
Atormentado como tu destino,
¿Qué pensamientos a tu alma vacía
Descienden? Responde, libertino.

—Insaciamente ávido
De lo oscuro y lo incierto,
No gimotearé como Ovidio

⁶¹ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XX: *Encore*, 1972-1973, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1975, p. 101.

⁶² LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre III: *Les psychoses*, 1955-1956, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1981, p. 48.

⁶³ LACAN, Jacques, *Le Séminaire*, Livre XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, texto establecido por J.-A. Miller, Seuil, París 1973, p. 247.

⁶⁴ CERTEAU, *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, op. cit., p. 153.

⁶⁵ Véase STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «Las rimas del vacío», pp. 369-381.

⁶⁶ En «Le Revenant» [El aparecido] la palabra *livide* coincide en rima cuando el poeta habla de una cama vacía: *lit vide*.

Expulsado del paraíso latino.

Cielos desgarrados como arenales,
En ustedes se refleja mi orgullo;
Sus vastos nubarrones de luto

Son los carros fúnebres de mis sueños,
Y sus fulgores son el reflejo
Del Infierno en que mi corazón se solaza.

Jean Starobinski comenta muy bien dicho poema:

Una vez cubiertos con el color de la muerte, los objetos lívidos a veces disimulan una energía y una fecundidad paradójicas. En «Horreur sympathique» [Horror simpático], el cielo lívido parece producir «pensers» [pensamientos]; el ojo de la transeúnte parisiense en *À une passante* es un «ciel livide où germe l'ouragan» [cielo lívido donde el huracán germina]⁶⁷. La lividez está por tanto cargada de una inquietante extrañeza, ya porque anuncia la muerte instalada en el objeto («Les femmes de plaisir, les paupières livides» [Las mujeres del placer, con los párpados lívidos])⁶⁸, ya porque en su furor espectral el ser lívido suspende sobre el objeto la amenaza de una agresión. En la asociación con *livide*, la palabra *vide* sugiere el sentimiento de un agotamiento de las fuerzas dirigidas al objeto evocado; el objeto lívido es peligroso, pues está herido de muerte, ha sido desprovisto de su propia existencia: el fantasma no sólo se atiene a la pérdida del objeto. Éste, incapaz de ser poseído y atravesado por la muerte, ya está animado por una existencia de aparecido [...].

El desgarramiento (verso 9), el «luto» (verso 11), los «carros fúnebres» (verso 12), los «fulgores» (verso 13) llevan dentro de sí los signos de la violencia, de la muerte y de la agonía. En el objeto que oculta al vacío, la lectura pareidólica vuelve a inscribir de nuevo al propio vacío o la figura del cadáver. El vacío (o la muerte) nos remonta al interior de las estructuras que se le oponen. El ejemplo más ilustrativo es el de los «carros fúnebres», que corresponden de manera exacta al «sudario» y a los grandes «sarcófagos» del poema gemelo «Alquimia del dolor». La imaginación expansiva, que se apropia al mundo y lo vuelve a poblar a su imagen y semejanza, introduce la muerte y el vacío en el hueco de las figuras que construye. La muerte, anunciada desde el comienzo del poema con el «cielo lívido», tiene lugar cuando las nubes se convierte en «carros fúnebres». [...] Los carros fúnebres de «Horror simpático» contendrían el mismo «cadáver querido» que descubre, «en el sudario de las nubes», el alquimista de «Alquimia del dolor». El lugar dispuesto en los pliegues del sudario, entre los tabiques de los carros, en el espacio vacío del sarcófago, sería, de manera más o menos discreta, el lugar que ocuparía el objeto. [...]

En lo que sigue del poema, el fantasma del asesinato, dirigido contra el objeto, se transforma en una agresión masoquista contra sí mismo («Je suis la plaie et le couteau!» [¡Yo soy la herida y el cuchillo!]. Baudelaire esboza aquí, de una manera que no puede ser más abierta, lo que Freud elaboraría teóricamente en *Duelo y melancolía*, es decir, que la acusación que el melancólico arroja contra sí no difiere de aquella que arroja, sádicamente, contra el objeto. Regresando a los dos poemas precedentes, «Alquimia del dolor» y «Horror simpático», no basta con reconocer, en el espacio vacante en los sarcófagos y los carros fúnebres, el lugar del objeto: el «cadáver querido» es el objeto asesinado, el ser decepcionante que, después de haber obtenido todo el amor, toda la identificación narcisista del «sujeto» (el «yo» del poema, el libertino satánico), suscitaría todo su odio. El cadáver, en los flancos de los carros fúnebres, es el hijo de ese odio, el acuerdo o compromiso entre dos partes, el vacío y la presencia, ambos imposibles.⁶⁹

⁶⁷ En «À une passante» [A una que pasa], *Les Fleurs du mal*, XCIII.

⁶⁸ En «Le Crépuscule du matin» [Crepúsculo matutino], *Les Fleurs du mal*, CIII.

⁶⁹ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «Las rimas del vacío», pp. 372-373, 379-381.

Es superfluo recordar que, en este sentido, casi todas las poesías modernas, de Mallarmé en adelante, son fragmentos, por cuanto remiten a algo (el poema absoluto) que no puede evocarse nunca integralmente, sino sólo hacerse presente a través de su negación:

Cualquiera que sea el nombre que da al objeto de su búsqueda, toda la *quête* de la poesía moderna apunta hacia esa región inquietante en la que ya no hay hombres ni dioses, y donde sólo se alza incomprensiblemente sobre sí misma como un ídolo primitivo una presencia que es a la vez sagrada y miserable, fascinante y tremenda, una presencia que tiene al mismo tiempo la materialidad fija del cuerpo muerto y la fantomática inasibilidad del viviente.⁷⁰

Asimismo, en uno de los poemas más bellamente desoladores de la obra de Georg Trakl, titulado «Psalm» («Salmo»), podemos encontrar un ejemplo de duelo melancólico que puede servirnos como introducción al tema que nos ocupa⁷¹. Seleccionamos del mismo algunas líneas:

Hay una luz barrida por el viento.
Hay en el campo una taberna que un borracho abandona por la tarde. [...]

Hay sombras que se abrazan ante un espejo ciego. [...]

Hay un bote vacío que, al anochecer, baja a la deriva por el negro canal.
En la oscuridad del viejo asilo ruinas humanas se derrumban.
Los huérfanos muertos yacen junto a los muros del jardín.
De estancias grises salen ángeles con alas enlodadas.
Los gusanos gotean de sus párpados amarillentos.
La plaza de la iglesia es triste y silenciosa como en los días de la niñez.
Vidas que ya pasaron, sobre suelas de plata se deslizan
y las sombras de los condenados descienden a las aguas que gimen.
En su tumba juega el mago blanco con sus serpientes.

Silenciosos sobre el calvario se abren los áureos ojos de Dios.⁷²

⁷⁰ AGAMBEN, *Estancias*, op. cit., p. 99.

⁷¹ Sobre el tema de la melancolía en la poesía en lengua alemana véanse: VÖLKER, Ludwig, *Muse Melancholie, Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltly bis Benn*, Fink, Múnich 1978; id., «Komm, heilige Melancholie». *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte: mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Philipp Reclam, Stuttgart 1983. Sobre la melancolía en la poesía de Georg Trakl, véase KAWOHL, Birgit, *Georg Trakl: Melancholie des Abends. Eine Analyse*, Kletsmeier, Wetzlar 1995.

⁷² TRAKL, Georg, *Sebastián en sueños y otros poemas*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2006, pp. 247, 249.

Pierre Fédida, en su ensayo titulado *L'absence* (1978), descubre en el encanto de lo ausente la expresión de un terror secreto del presente⁷³. Un terror sujeto a un objeto particular de lo real, cuya peculiaridad aterradoradora es precisamente la de ser a la vez presente y ausente, inscribiendo la ausencia en el sentido mismo de la realidad: es la paradoja del cadáver, del cuerpo del hombre muerto, del hombre que falta mientras el cuerpo persiste, estar indiscerniblemente presente y ausente, apartamiento y presencia a la vez:

La ausencia del ser del hombre se reconoce en la existencia persistente de su cuerpo, realidad que testimonia paradójicamente de su falta de realidad, presencia que ocupa el lugar de la ausencia misma. Experiencia cruel, en la que la inconsistencia del hombre se aprende de su propia consistencia material: el hombre no es nada porque él es precisamente alguna cosa – aquella cosa.⁷⁴

Pierre Fédida sostiene que la *melancolía* consiste en la imposible escisión generalmente lograda en el duelo como proceso de separación del alma y el cuerpo. Todo ocurre como si el melancólico no pudiera lograr esa escisión y tendiera entonces a identificar su *pensamiento* con el cuerpo cadáver, hasta el punto de dejar que ese pensamiento sufriera la descomposición de éste. Se trata de un extraño duelo inmortal e inmortalizante que puede ser comprendido en parte como enigmática constitución de *sepultura de sí*:

El trabajo de duelo no sería sino lo que responde a la necesidad de dejar que en el pensamiento se disgregue la imagen, sin embargo inmediatamente presente, del cuerpo-cadáver. Desde luego tal disgregación de la imagen equivale a una anulación del ajeno-odiado, pero parece poner en marcha la represión que resulta necesaria para la experiencia (de lo) psíquica(o) de la imagen –particularmente en el sueño– de conceder sepultura a los muertos amados. Y por esa razón la *imagen* tiene el valor de moldeado que restituye a los muertos su *semejanza*. No sería concebible que los muertos no encuentren así una integridad que el recuerdo consciente es incierto que pueda asegurar. A la inversa, la negligencia de las imágenes –es decir, del sueño– es lo que amenaza en su cuerpo a quien, aprovechando el olvido ocasionado por el duelo, se desviara de la obligación de «abrir las imágenes». Porque es tal apertura la que garantiza la verdadera sepultura de los muertos. [...]

En tal sentido, el proceso de duelo melancólico es un proceso de cadaverización del pensamiento. Convendría formular la hipótesis de que el melancólico no suelta su cadáver y que la culpa que lo caracteriza equivale a conservar hasta el agotamiento del sujeto y de la muerte –del sujeto en su muerte– un cuerpo del otro al que le está negada la autonomía de su muerte. La violencia de la queja melancólica encuentra su potencia en un odio hacia el «otro» –que se dice vuelto sobre sí mismo– que impone esa identificación posesiva sacrificial a su cuerpo muerto. En tales condiciones, la descomposición del pensamiento excluye, en cierto modo, el recurso al sueño y a su obra de sepultura. [...] Si aquí no se trata tanto de una

⁷³ FÉDIDA, Pierre, *L'absence*, Gallimard, París 1978.

⁷⁴ ROSSET, Clément, *Le philosophe et les sortilèges*, Minuit, París 1985, pp. 106 y 107. Véase el capítulo 4: «Visions de l'absence», y en concreto el punto 5: «Les absences du corps», pp. 106-112, donde se comenta el texto de Fédida.

cadaverización de lo psíquico, sí se trata –como en la melancolía– de un extraño duelo inmortal e inmortalizante que puede ser comprendido en parte como enigmática constitución de *sepultura de sí*.⁷⁵

Para expresarlo, Baudelaire –el supremo experto en melancolía (quien deliberadamente emplea, en sus poemas, todas las palabras francesas que rimen con la palabra vacío, *vide*, en francés)– recurre a términos que están marcados con el prefijo de la negación: lo irreparable, lo irremediable, lo irremisible... En «L’Irreparable» [Lo irreparable], Baudelaire compara su corazón con un escenario vacío: «Pero mi corazón, al cual ignora el éxtasis, / Es un teatro en donde esperamos / Siempre, siempre en vano, ¡al Ser con alas de tul!»⁷⁶.

Tan radical es el aniquilamiento ascético, que se pudo confundir con el aniquilamiento melancólico:

En los versos que acabamos de citar, Baudelaire reformula en términos modernos, triviales, una antiquísima imagen de la teología negativa, una figura incansablemente repetida por los místicos: el alma debe estar vacía para recibir a Dios. La ascesis debe consumir, destruir, evacuar todos los pensamientos, todos los deseos de la criatura. El alma debe alcanzar la perfección del vacío para poder ser perfectamente habitada por la luz y al amor divinos, que así descenderán hacia ella. Afirmar que el alma es capaz de Dios –*capax Dei*– es afirmar que se debe abolir de ella todo aquello que no concuerda con la voluntad de Dios; los heréticos incluso dirán que todo lo que no es presencia actual de Dios debe eliminarse, para dejar aquello que hace de nosotros una parcela de su esencia. Tan radical es el aniquilamiento ascético, que se pudo confundir con el aniquilamiento melancólico, sin que se hubiera notado que entre estos dos aniquilamientos la diferencia radica en aquello que separa a la desesperanza de la esperanza. Los peligros, por ende, son grandes, pues la esperanza de participar de la divinidad es un acto de orgullo, y nada garantiza que, en el vacío perfecto en que se preparan las nupcias, el visitante no sea el Demonio, la concupiscencia carnal bajo la apariencia del Ángel, la tropa de monstruos... Y quizá también el Yo, sustituto de un Dios que no aceptará cruzar la distancia que Lo separa de la criatura. [...]

El sentimiento, que no puede encontrar reposo en el vacío, va más allá de la región de las ficciones consolantes para buscar un éxtasis que transmute al vacío en un Ser absoluto. La vía de un místico «salvaje» toma el relevo de la ficción novelesca, y no es menos literaria a que ésta.⁷⁷

El conocimiento místico es un saber de duelo, por su propia vocación de ruina⁷⁸. Tal como escribe Michel de Certeau al inicio de *La fábula mística*:

La escritura que dedico a los discursos místicos de (o sobre) la presencia (de Dios) tiene como estatuto *no formar parte de ellos*. Se produce a partir de este duelo, duelo inaceptado, que se ha convertido en la

⁷⁵ FÉDIDA, Pierre, *El sitio del ajeno. La situación psicoanalítica*, Siglo XXI, México 2006, pp. 99-100.

⁷⁶ «Mais mon cœur, que jamais ne visite l’extase, / Est un théâtre où l’on attend / Toujours, toujours en vain, l’Être aux ailes de gaze!». Ch. Baudelaire, «L’Irreparable», *Les Fleurs du mal*, LIV, en *Œuvres complètes*, ed., presentación y notas de C. Pichois, 2 vols., Gallimard, París 1975-1976 [1961], vol. I, p. 55.

⁷⁷ STAROBINSKI, *La tinta de la melancolía*, op. cit., «En Tu nada yo espero hallar el Todo», pp. 441-442, 443.

⁷⁸ Cfr. CERTEAU, *La fábula mística*, op. cit., pp. 11, 352 (cita), 370 ss.; DIDI-HUBERMAN, Georges, *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Shangrila, Santander 2015, p. 80.

enfermedad de estar separado, análoga quizás al mal que constituía ya en el siglo XVI un secreto motor del pensamiento, la *Melancholia*. Una carencia empuja a escribir. No cesa de escribirse en viajes por un país del que estoy alejado. Si tuviera que precisar el lugar desde el que se produce, lo primero que querría evitar a este relato de viaje es el «prestigio» (impúdico y obsceno, en este caso) de ser tomado por un discurso acreditado por una presencia, autorizado a hablar en su nombre, supuestamente sabedor, en definitiva, de lo que es. [...]

Estamos enfermos de la ausencia porque estamos enfermos del único.

El Uno ya no está aquí. «Se lo han llevado», dicen tantos cantos místicos que con el relato de su pérdida inauguran [...] una teología del fantasma [...]. Antaño, el fantasma del padre de Hamlet se convertía en la ley del palacio en el que ya no estaba. Del mismo modo, el ausente que ya no está ni en el cielo ni en la tierra habita la región de una extrañeza tercera (ni una ni otra). Su «muerte» lo ha situado en este entre-dos. A modo de aproximación, ésta es la región que nos señalan hoy los autores místicos.

De hecho, estos autores del pasado introducen en nuestra actualidad el lenguaje de una «nostalgia» ligada a esa otra tierra. Crean y protegen un lugar algo parecido a la *saudade* brasileña, una añoranza de la tierra natal (si es verdad que esa tierra otra sigue siendo la nuestra a pesar de que estamos separados de ella).⁷⁹

Paradoja del lenguaje místico que pretende «*manifestar a un ausente* necesario y sin embargo imposible de situar como tal en el enunciado»⁸⁰.

El cuerpo vaciado por la ausencia. Desde el principio, muy seguramente hay en la escritura de Michel de Certeau esta melancolía de la ausencia⁸¹, de la pérdida, que el final del filme *Inland Empire* de David Lynch ejemplifica tan bien, pero en Certeau la melancolía no toma jamás el camino de su vía más transitada, la de la destrucción, de la morbidez, toma la cara de una levedad ética y de una disponibilidad melancólica, la del secreto⁸²: «Se trata de una melancolía pensativa, solícita y angelical que se nutre de algo definitivamente ausente, como si hubiera logrado mezclar lo trágico de Hamlet con la levedad de Ariel de Shakespeare.»⁸³ Esta marcha mística conduce hacia un horizonte poético: «El poema es el *cuerpo-fábula* que habla desde esa nada y que hace hablar (*fari*). Sobreviene así tal y como ruedan las lágrimas –no es fabricación de un corpus en lugar de un cuerpo, sino efecto imprevisible del cuerpo vaciado por la ausencia»⁸⁴. Esas carencias

⁷⁹ CERTEAU, *ibid.*, pp. 11-12.

⁸⁰ CERTEAU, Michel de, «Le discours mystique», de *Histoire et mystique*, ahora in: CERTEAU, Michel de, *L'Absent de l'histoire*, [Tours], Mame, 1973, p. 161. Traducción al castellano: *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, ed. de L. Giard, Katz, Buenos Aires 2007, p. 58.

⁸¹ Cfr. CERTEAU, «Mélancolique et / ou Mystique...», art. cit.

⁸² Cfr. DOSSE, *Michel de Certeau. El caminante herido*, op. cit., p. 611.

⁸³ Christine Buci-Glucksmann, entrevista con el autor. Cit. *ibid.*, p. 611.

⁸⁴ CERTEAU, M. de, «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles», in: A. VERDIGLIONE, (pres.), *La folie dans la psychanalyse. Documents du Congrès international de Psychanalyse*, Milan 1-4 décembre 1976, Payot, París 1977, p. 203. Véase a su vez CAUSSE, Jean-Daniel, «Le corps et l'expérience mystique. Analyse à la lumière de Jacques Lacan et de Michel de Certeau», *Cahiers d'Études du Religieux. Recherches interdisciplinaires*, 13 (2014), (en línea).

provocadas por esas separaciones son otros tantos simulacros de la muerte, los que vuelven a impulsar el deseo y hacen advenir el habla, lo que Rilke calificaba de «lenguaje de la ausencia».

La mística es la figura privilegiada de la transición entre un mundo que se acaba y otro que surge, un fulgor que expresa la cristalización de un deseo de ser y al mismo tiempo un periodo de duelo.

El «faltante» habita la casa de forma espectral:

La experiencia no cesa pues de *dejar pasar*. Perder, o perderse, es el movimiento metafórico de partir, de salir de un lugar que no sabría ser el «hogar» del ser o del sentido. Quien no habita allí se arroja fuera. No obstante, este exilio toma la forma de un *raptus* melancólico de defenestración. Así, Surin, dominado un día por el «furioso instinto» que tenía por «el precipicio»: «perdió todo conocimiento, y de repente, como si estuviera dormido, sin ver lo que hacía, se precipitó por esta ventana...» (*Science expérimentale*, II, cap. 4). Identificado con el objeto perdido (que no está en su lugar), se arroja y lo arroja, en un mismo gesto. Sin embargo, la crisis melancólica indica solamente un momento en la abyección del yo, estructura más continua que en ocasiones manifiesta momentos de depresión, en otras insatisfacciones del yo que llevan al cuerpo a la carroña, y, en otras, secuencias de enfermedades o de humillaciones del cuerpo. En el fondo, según la distinción freudiana (cfr. *Duelo y melancolía*), estas alienaciones apuntan más bien, en forma de metáforas, a un *duelo*. Ir a «arrojarse» en el otro, es hacer su duelo del lugar propio, consentir esta pérdida, aceptar estar siempre fuera del lugar, en una relación con lo que pasa siempre, o en el gesto de siempre dejar pasar. El corolario en amor sería, como en la obra de Breton (*Poésie et autre*, 1960, p. 165), que el *Único* se presentara como «le *dernier* visage aimé» [«el *último* rostro amado»], el que pasa o el que ya se ha dejado pasar.⁸⁵

Perder, perderse. El viaje interior se transforma en itinerancia geográfica. Para Surin, caminar es arrojarse hacia fuera, arrojarse por la ventana. Lo mismo se puede decir de las mujeres condenadas al suicidio, es decir, a caminar, de los filmes de Mizoguchi, Sternberg, Ophüls, Ulmer, Bresson, Oliveira, Resnais, Rivette, Tarr, Garrel. Todas estas mujeres están en el centro del relato moviéndose hacia la muerte. Y todas invitan a preguntarse hasta qué punto construyen (de hecho, construimos) el relato de su propia vida.

Se precipitan tras el que han perdido. Trabajo de duelo, el de la mística. El siglo XVII, por ejemplo, es una época mística en la que unas cuantas fracturas decisivas dan paso a una atmósfera vespertina que Guy Petitedmange califica de melancólica. La herida propia a ese tiempo instituye algo irreparable, una distancia infranqueable transformada por lo místicos en pasión y en método. Fábula, la mística, al contrario de la ficción, se sitúa del lado de la palabra, sin emplazamiento. Es la expresión de la carencia bajo la doble forma del habla y del silencio: «El fundamento de la ciencia mística es sin duda ese monte (Carmelo) de silencio»⁸⁶. El aporte decisivo de Michel de

⁸⁵ CERTEAU, «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles», art. cit., p. 198.

⁸⁶ CERTEAU, Michel de, *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, Gallimard, París 1982, p. 186.

Certeau, para Petitdemange, es el haber iluminado ese nuevo territorio de los místicos que es el lenguaje: «El hallazgo, la característica del talento de Michel de Certeau es el haber organizado, a lo largo de los años y de las escrituras, su enfoque de la mística a través de la exploración meticulosa de su huella exacta en el lenguaje»⁸⁷. El aspecto decisivo de la enunciación en la invención mística, que da toda su fuerza al acto y al querer, coloca al cuerpo en posición central en el dispositivo. Certeau logra una atadura entre cuerpo, deseo y ausencia que hace pensar en las temáticas lacanianas, pero que aquí toma un «giro» particular pues «la palabra “mística” apunta a un cuerpo que aún está ausente»⁸⁸. El estatuto de la escritura aparece entonces como un sustituto, como lo que queda para hablar un habla imposible, una manera de morir entregándose. Escribir, es «perder algo de su propio cuerpo para que nazca un texto, un cuerpo para el otro»⁸⁹, como lo dice Certeau a propósito de santa Teresa de Ávila.

Al final de 1986, año en que fallece Certeau, Petitdemange vuelve a *La fábula mística*. Recuerda la importancia del método en Certeau, ese arte de la distancia, de la desviación para abordar esa literatura inquietante como testimonio consciente de un duelo⁹⁰. Discierne una de las llaves interpretativas de Certeau en el hecho de presentar a los místicos no como nostálgicos puros o restauradores, sino que, al contrario, aceptando, con el júbilo de aquellos que perciben la luz en la oscuridad, la vacuidad que resulta de la cesura moderna, sin que por ello se resignen.

«Éxtasis blanco», en palabras de Michel de Certeau, es decir, esa labor de vaciamiento que se debe proseguir hasta en los límites más extremos con el fin de realizar el acto de ver que es devorador, aquel «afortunado naufragio» de J.-J. Surin («naufragio / [en] el Abismo / blanqueado», en palabras de Mallarmé) que encuentra en la blancura lo que excede a cualquier división y en el éxtasis lo que mata la conciencia hasta «una muerte iluminada». Esta retórica blanca, también se le atraviesa a Certeau con Marguerite Duras, cuya obra presenta otra expresión de la mística/melancolía moderna, con su personaje de la mendiga de *India Song*, sin nombre y sin rostro, cuyo interminable canto de Savannakhet hace hablar incansablemente, o también Lol V. Stein, perdida en el otro, arrebatada a ella misma, imposible de conocerla pues conocerla es «saber

⁸⁷ PETITDEMANGE, Guy, «L'invention du commencement. *La Fable mystique*, de Michel de Certeau. Première lecture», *Recherches de Science Religieuse* (1983), n.º 71, pp. 497-520, p. 509.

⁸⁸ CERTEAU, *La Fable mystique*, op. cit., p. 319.

⁸⁹ CERTEAU, *La Fable mystique*, op. cit., p. 260.

⁹⁰ Cfr. PETITDEMANGE, G., «Le deuil impossible de la mystique», in: CH. DELACROIX – F. DOSSE – P. GARCIA – M. TREBITSCH (dir.), *Michel de Certeau. Les chemins d'histoire*, Complexe, París 2002, pp. 37-54.

menos de ella, cada vez menos.»⁹¹ Esta nada con la que se confronta esta retórica de la melancolía, se codea muy de cerca con la muerte y la «herida» le da un nuevo impulso que evoca la presencia permanente del dolor, sin catarsis posible: «Los textos doman a la enfermedad de la muerte, hacen uno con ella, están al mismo nivel que ella, sin distancia y sin escapatoria. Ninguna purificación nos espera a la salida de estas novelas a ras de la enfermedad.»⁹² Con Marguerite Duras, el dolor y la muerte acompañan a la escritura así como la locura en calidad de acto de ver sigue siendo acto de razón: «Me vuelvo loca en plenitud de razón.»⁹³ En su bello filme en blanco y negro *Aurélia Steiner (Vancouver)* (1978), la voz en *off*, la palabra de la escritora, dice sobre un fondo de cielo desnudo y luminoso: «¿Y cómo descubrir el cuerpo de Aurélia Steiner? Ella no mira siempre. Los ojos están cerrados sobre un rectángulo blanco de muerte.»

Para estas jóvenes suicidas –Das junge Mädchen (la joven) (*La muerte cansada*, o *Las tres luces*, 1921, F. Lang), Mae (*Los muelles de Nueva York*, 1928, J. von Sternberg), Christine (*Amoríos*, 1932, M. Ophüls), Ayako (*Elegía de Naniwa*, 1936, K. Mizoguchi), Evelyne (*Sans lendemain*, 1939, M. Ophüls), Yuki (*El destino de la señora Yuki*, 1950, K. Mizoguchi), Miyagi (*Cuentos de la luna pálida*, 1953, K. Mizoguchi), Osan (*Los amantes crucificados*, 1954, K. Mizoguchi), Anju (*El intendente Sansho*, 1954, K. Mizoguchi), Yukiko (*La mujer crucificada*, 1954, K. Mizoguchi), Kwei-fei (*La Emperatriz Yang Kwei-fei*, 1955, K. Mizoguchi), Nana (*Vivre sa vie*, 1962, J.-L. Godard), Suzanne (*La religieuse*, 1966, J. Rivette), Mouchette (*Mouchette*, 1967, R. Bresson), *Une femme douce* (1969, R. Bresson), Marthe (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1972, R. Bresson), Jean Seberg (*Les hautes solitudes*, 1974, Ph. Garrel), Mariana (*Amor de perdição*, 1979, M. de Oliveira), Élisabeth (*L'amour à mort*, 1984, A. Resnais), Marie (*Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1984, Ph. Garrel), Génie (*Rue Fontaine*, 1984, Ph. Garrel), Marie Sept-Épées (*El zapato de raso*, 1985, M. de Oliveira), Romaine (*Mélo*, 1986, Alain Resnais), Ema (*El valle de Abraham*, 1993, M. de Oliveira), Estike (*Sátántangó*, 1994, B. Tarr), Olga (*Nuestra música*, 2004, J.-L. Godard), Céline (*Hadewijch*, 2009, B. Dumont)–, el ejemplo a seguir es el del santo o el místico, que frente a la combustión insoslayable y destructora del fuego del mal, opone la aniquilación en otra llama, como la falena que se lanza violentamente sobre la llama del Amado para consumirse en ella, sin dejar rastro ni indicio de su existencia, cumpliendo así la dialéctica

⁹¹ DURAS, Marguerite, *Le Ravisement de Lol V. Stein*, Gallimard, París 1976, p. 81.

⁹² KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, París 1987, p. 235.

⁹³ DURAS, Marguerite, *L'Amant*, Minuit, París 1984, pp. 104-106.

del penetrarse y vaciarse, *inmolarse* y *desaparecer*⁹⁴; en definitiva, aquello a lo que aspiraban los poetas-videntes –Rilke, Lezama Lima, Celan, Valente–: la consunción o «deshacimiento» del místico, derramamiento o desprendimiento de la vista en la visión, consumirse en esa misión, ir perseverando en el desaparecer hasta hacerse invisible. En este sentido, Manoel de Oliveira ve en el destino melancólico y trágico de heroínas de sus filmes como Mariana o Ema la expresión de otra clase de amor de orden superior, el verdadero amor, en el que cada uno da más de lo que recibe⁹⁵; ellas mueren de enfermedad, pero cuando mueren de enfermedad, están ya muertas de amor, puesto que es el amor el que da la muerte⁹⁶.

Las prácticas ascéticas de morir al propio ser, de la liberación en vida y la visualización de la tumba redentora, en definitiva, de someterse a una disciplina del desapego para renacer a la vida, han sido bellamente expresadas, de forma más o menos directa, en el espejo opaco de la pantalla de cine. «Me preparaba a morir», escribe Rilke, «es esta muerte la que de continuo está en mí, la que en mí trabaja»⁹⁷. Por medio del fundido en negro, la luz que se apaga, la imagen se ensombrece ante lo que no puede ser mostrado, pero la oscuridad, en vez de suponer una limitación, alumbraba lo invisible. Cuerpos-ruina, materia iluminada: el de Suzanne (*La religieuse*, J. Rivette), que vive en reclusión, *morte au monde*, y que ha soportado el acoso de las hermanas del convento: «¡pisadla, es un cadáver!», y que, convertida en cortesana, puede ver la ventana por la que tirarse y alcanzar así la liberación; Nana, una «puta santa» que, sin ser consciente de ello, ejercita el abandono ascético de sí en las calles, el radical desasimiento, confiesa que quiere morir, que «da su cuerpo, pero preserva su alma» renunciando a la vida un cierto tiempo para merecer *une autre vie* (*Vivre sa vie*, 1962, J.-L. Godard); o esa otra muchacha (*Dans le noir du temps*, 2002, J.-L. Godard), que yace de blanco como la cal viva, sacrificada, arqueada sobre la piedra oscura, «cuando uno está muerto, y uno vive», corpúsculo de la luz; ante las profundas y agitadas aguas, los ojos de Olga (*Nuestra música*, 2004, J.-L. Godard), otra joven mártir de mirada beatífica que ha cumplido la «muerte propia», que ha alcanzado *l'autre monde*, se cierran para intentar ver.

⁹⁴ Cfr. ORTEGA, Carlos, *Lo excelso y lo raro. Ensayos sobre poesía y pensamiento*, Huerga y Fierro, Madrid 1997, pp. 83, 89.

⁹⁵ BAECQUE, Antoine de, PARSI, Jacques, *Conversations avec Manoel de Oliveira*, Cahiers du cinéma, París 1996, p. 101.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 103.

⁹⁷ RILKE, Rainer Maria, *Cartas a una amiga veneciana*, traducción y prólogo de Jorge Gimeno, Hiperión, Madrid 1993, p. 23.

Presencia que falta, pérdida irremediable; desolación, duelo; falta (*manque*)/falta del lenguaje que sólo subsiste por medio de antinomias y paradojas. La ausencia crea una zona espectral de desaparición; de no-manifestación y, a la vez, suscita búsqueda y espera; reclama (en el anhelo, el dolor, el presagio, la melancolía ardorosa...) que lo ausente, anulando espacios, se haga cuerpo y presencia.

Por ello, es a propósito de obras literarias que Foucault revela más claramente la ausencia radical que «se ahonda en el signo que ella hace para que se avance hacia la ausencia como si fuera posible reunirse con ella»⁹⁸. Esta ausencia habla en el «yo». No sólo como lo pensaba Mallarmé y como lo repite la nueva literatura, «la palabra es la inexistencia manifiesta de lo que designa», sino que el ser del lenguaje es la acción visible en la cual se borra el que habla. Un deseo jamás objetivable está dirigido hacia la nada que la habita, y «el objeto que vendría a llenarla sólo podría borrarla»⁹⁹. Mucho antes que a sus locutores, el lenguaje espera a Godot.¹⁰⁰

Ese lenguaje discurre dentro de un sistema como de vasos comunicantes entre la cosa y su ausencia; la imagen es la ausencia de la cosa y la cosa es el conjunto de cualidades de que carece y que la definen como cosa ausente, nulificada o, para emplear una expresión cara a Mallarmé, «abolida», devuelta a la nada de su inanidad sonora mediante una escritura sometida a los más arduos rigores de una metafísica desolada y terrible y a los más enrarecidos preceptos de una poética limítrofe de la Alquimia.

Es sabido que una tesis desde ahora clásica [...] cree explicar el mecanismo del deseo no por la presencia de un objeto deseable o deseado, sino más bien por su ausencia, o incluso por su presencia «imaginaria» o «simbólica» [...]. El deseo ya no aparece allí como efecto (eventual) de lo real, sino como un efecto exactamente inverso, efecto de lo irreal que abandona a la cosa en provecho de sus representaciones posibles, consideradas como las únicas aptas para solicitar el deseo. [...]

Las relaciones entre lo real y el deseo se han vuelto, en resumen, tan malas, que parece aventurado hablar hoy de «objeto del deseo» salvo para precisar enseguida que se entiende por ello un objeto que hace absolutamente falta, es decir, lo contrario de todo objeto real: como la nube fuera del mundo de Baudelaire, la flor ausente de Mallarmé, el objeto *a* de Lacan, que no interesa sino en la medida en que «falta a su sitio».¹⁰¹

En este sentido, Michel de Certeau emplea términos que progresivamente van radicalizando ese retiro de lo divino al *no-lugar*, incrementando el desamparo y la nostalgia por la presencia que

⁹⁸ FOUCAULT, Michel, «La Pensée du dehors», *Critique*, 229 (junio 1966), sobre Maurice Blanchot, pp. 523-546, p. 531.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 544.

¹⁰⁰ CERTEAU, «El sol negro del lenguaje: Michel Foucault», *op. cit.*, pp. 24-25.

¹⁰¹ ROSSET, *El objeto singular*, *op. cit.*, pp. 54-55.

falta y la labor de duelo: «el lugar del Otro», «el Extranjero», «el Ausente de la historia», «una presencia, retirada en el silencio», «un ausente necesario», «el Silente», «Nadie», *Nemo, Niemand*, «lo anónimo», «la Huella perdida»... Los gestos poéticos son a su vez la expresión de este rito de duelo. Así, en un poema de Blanca Varela:

No sé si te amo o te aborrezco
como si hubieras muerto antes de tiempo
o estuvieras naciendo poco a poco
penosamente de la nada siempre.

Porque es terrible comenzar nombrándote
desde el principio ciego de las cosas
con colores con letras y con aire.

Violeta rojo azul amarillo naranja
melancólicamente
esperanzadamente
absurdamente
eternamente. [...]

Esta mañana también era muy fría. Había nieve sucia, irreconocible. Un ebrio dormía profundamente, como un ángel, en la escalera de un sótano. Al lado, en la vitrina de una tienda de modas, un formidable sol de cartón sonreía. [...]

Hedores y tristeza
devorando paraísos de arena
sólo este subterráneo perfume
de lamento y guitarras
y el gran dios roedor
y el gran vientre vacío.¹⁰²

Asimismo, el poeta Antonio Gamoneda, en una senda que va de la pobreza a la pureza de los límites, en un poema de su *Libro del frío* escribe sobre la melancolía que embriaga:

Alguien ha entrado en la memoria blanca, en la inmovilidad del corazón.
Veo una luz debajo de la niebla y la dulzura del error me hace cerrar los ojos.
Es la ebriedad de la melancolía; como acercar el rostro a una rosa enferma, indecisa entre el perfume y la muerte.¹⁰³

¹⁰² VARELA, Blanca, *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona 2001, pp. 93-95.

¹⁰³ GAMONEDA, Antonio, *Libro del frío*, ed. revisada y aumentada, Siruela, Madrid 2003 [1992], p. 69.

Región blanca, con su luz cegadora, la senda vacía y del rastro frío, de la memoria blanca casi amnésica, donde los vivos conversan con los muertos¹⁰⁴. Contemplación de un paisaje desolado, como nacido de la fría extensión para dejar su melancólica constancia del despojamiento¹⁰⁵. La blanca inmensidad aquí no colma ni redime, apoca, empequeñece. Esta monódica salmodia de la merma, del acabamiento, rehúye la gala retórica. No mitiga la merma, no contrarresta el apagamiento. Gamoneda va a pérdida. Oscila entre el vértigo y el olvido y se extravía en una eternidad vacía. La desaparición es el espacio (la «geografía blanca») surcado por la inscripción de los símbolos en el poema, allí donde tiene lugar lo que queda de un cuerpo real e imaginal, donde «arden las pérdidas», donde «arden las significaciones». De principio a fin, *Libro del frío* es una andadura hacia la desposesión¹⁰⁶. Mientras se encamina hacia ese olvido el yo lírico se desdobra en el «vigilante de la nieve», una especie de *alter ego*, en la vejez y ante la muerte, que quiere volver al amor materno. Ese personaje o esa máscara del yo lírico fue inspirado por Jorge Pedrero, un obrero del vidrio y pintor que se suicidó, al que Gamoneda una vez se encontró diciendo solo que estaba cuidando de la nieve.

El poema es, en la obra de Gamoneda, ese cuerpo transustanciado en aparición simbólica. Presencia real de la desaparición:

Los símbolos son la realidad misma de la desaparición: cuerpo de lo desaparecido, presencia fantasmática que se simboliza a sí misma, aparición de lo inaparente. [...] Lo desaparecido no es algo que haya aparecido en sí, firme y estable, al igual que la pérdida no es ausencia de un sentido que antes fuera claro y distinto. La intempestividad del poema revela la anacronía de lo que en él hace su aparición, o lo crónicamente inaparente de unas huellas cuya presencia material sólo señala la ausencia de la que ellas mismas son cuerpo. La desaparición precede a la aparición: el presente del símbolo es el presente *preterido* de un resto que se yergue, espectral, ante el duelo. El duelo somatiza el lenguaje, lo convierte en el medio de una incorporación (devoración, deyección) de imágenes en las que no retorna sino su pérdida: hace de él un espacio de reliquias. El duelo dice lo imposible de la desaparición. Nada desaparece del todo: hay siempre un resto en el que lo que queda de algo permanece y aparece. El símbolo es ese resto en el que algo no es propiamente algo ni nada (la *des-aparición*) aparece.

¹⁰⁴ «El vigilante de la nieve podría ser cualquiera que se mueve en la blancura desoladora de lo que falta. En la melancolía de una pérdida que no logra elaborarse, en la que el trabajo de duelo no puede realizarse ante la multitud de lápidas vacías, sin nombre, cuerpo o sepelio. Sin exhumación que presentifique el rostro singular de la muerte: solo el frío que evita el letargo final y lanza a una errancia interminable en busca de lo desaparecido.» BORRA, Arturo, *Poesía como exilio. En los límites de la comunicación*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza 2017, p. 241.

¹⁰⁵ Véase YURKIÉVICH, Saúl, «La blanca melancolía de Antonio Gamoneda», in: *A través de la trama. Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Fráncfort d. M. 2007, pp. 255-257; id., «Para dar en el blanco», *ibid.*, pp. 229-231.

¹⁰⁶ Cfr. ANCET, Jacques, «El éxtasis blanco», prólogo a la 2.^a ed. de *Libro del frío*, Germania, Alzira (Valencia) 2000, pp. 7-21, en concreto, pp. 8, 11, 18.

Los poemas de Gamoneda emiten el brillo tenebroso de una mirada melancólica. En un libro iluminador sobre el trabajo del duelo, Pierre Fédida ha señalado que la *psyché* aparece ante la visión del melancólico, no como alma o aliento vital, sino como un cuerpo vacío que ocupa *el lugar de la ausencia*. [...] Los gestos poéticos son fórmulas de un rito de duelo. [...] El poema es ese cuerpo transustanciado en aparición simbólica. Presencia real de la desaparición. Resto que arde en memoria de una pérdida. Cruel símbolo de sí.¹⁰⁷

El duelo ligado a la pérdida, «el duelo, ese ángel nocturno».

Referências bibliográficas:

- AGAMBEN, Giorgio (1995), *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ, Javier (1997), *Mística y depresión: San Juan de la Cruz*, Madrid: Trotta.
- ARISTÓTELES (2007), *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*, Barcelona: Acantilado.
- BADER, Günter (1990), *Melancholie und Metapher. Eine Skizze*, Tübinga: J.C.B. Mohr (Paul Siebeck).
- BAECQUE, Antoine de; PARSI, Jacques (1996), *Conversations avec Manoel de Oliveira*, París: Cahiers du cinéma.
- BAHUN, Sanja (2013), *Modernism and Melancholia. Writing as Countermourning*, Oxford: Oxford University Press.
- BAUDELAIRE, Charles (1975-1976 [1961]), *Œuvres complètes*, ed., presentación y notas de Claude Pichois, 2 vols., [París]: Gallimard.
- BENZENHÖFER, Udo [et al.] (1990), *Melancholie in Literatur und Kunst*, Stuttgart: Guido Pressler.
- BIĘCZYK, Marek (2014), *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más*, Barcelona: Acantilado.
- BRESSON, Robert (1979), *Notas sobre el cinematógrafo*, México D. F.: Era.
- BRETON, Stanislas (1985), *Deux mystiques de l'excès : J.-J. Surin et Maître Eckhart*, París: Cerf.
- BURTON, Robert (1947), *Anatomía de la melancolía*, [Buenos Aires]: Espasa-Calpe.
- CERTEAU, Michel de (1973), *L'Absent de l'histoire*, [Tours]: Mame.
- CERTEAU, Michel de (1977), «Le corps folié: mystique et folie aux XVI^e et XVII^e siècles». In: VERDIGLIONE, Armando (pres.), *La folie dans la psychanalyse*. Documents du Congrès international de Psychanalyse, Milan, 1-4 décembre 1976. París: Payot, pp. 189-203.
- CERTEAU, Michel de (octubre 1978), «Mélancolique et / ou Mystique : J.-J. Surin. Fable du nom et mystique du sujet : Surin», *Analytiques*, n.º 2, París: Christian Bourgois Éditeur, pp. 35-48.
- CERTEAU, Michel de (1982), *La Fable mystique. XVI^e-XVII^e siècle*, París: Gallimard.
- CERTEAU, Michel de (1995), *Historia y psicoanálisis entre ciencia y ficción*, México: Universidad Iberoamericana.
- CERTEAU, Michel de (2007), *El lugar del otro. Historia religiosa y mística*, ed. de Luce Giard, Buenos Aires: Katz.

¹⁰⁷ CUESTA ABAD, J. M., «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda», in: M. CASADO (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid, Fráncfort d. M., 2009, pp. 119-120, 136.

- CLAIR, Jean (dir.) (2005), *Mélancolie, génie et folie en Occident. En hommage à Raymond Klibansky, 1905-2005*, catálogo de exposición, París: Gallimard, Réunion des musées nationaux.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2009), «Ensayo sobre la desaparición. Símbolo y experiencia en Antonio Gamoneda». In: CASADO, Miguel (ed.), *Cuestiones de poética en la actual poesía en castellano*. Madrid; Fráncfort d. M.: Iberoamericana; Vervuert, pp. 99-136.
- CUESTA ABAD, José Manuel (2017), *Figuras en fantasma. Tentativas sobre José Ángel Valente y Antonio Gamoneda*, Madrid: Libros de la resistencia.
- DELACROIX, Henri (1908), *Études d'histoire et de psychologie du mysticisme. Les grands mystiques chrétiens*, París: Félix Alcan.
- DERRIDA, Jacques (2013), *Artes de lo visible (1979-2004)*, Pontevedra: Ellago.
- DIDIER, Béatrice; LÉVY-BERTHERAT, Déborah; PONNAU, Gwenhaël (dir.) (1997), *Poétiques du néant. Leopardi, Baudelaire, Pessoa*, [París]: Sedes, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015), *Falenas. Ensayos sobre la aparición 2*, Santander: Shangrila.
- DOSSE, François (2003), *Michel de Certeau. El caminante herido*, México: Universidad Iberoamericana.
- DURAS, Marguerite (1976), *Le Ravisement de Lol V. Stein*, París: Gallimard.
- DURAS, Marguerite (1984), *L'Amant*, París: Minuit.
- FÉDIDA, Pierre (1978), *L'absence*, París: Gallimard.
- FÉDIDA, Pierre (2006), *El sitio del ajeno. La situación psicoanalítica*, México: Siglo XXI.
- FERRERO, Adelio (1976), *Robert Bresson*, Florencia: La Nuova Italia.
- FLETCHER, John; BENJAMIN, Andrew (eds.) (1990), *Abjection, Melancholia and Love. The Work of Julia Kristeva*, Londres: Routledge.
- FÖLDÉNYI, László F. (1996), *Melancolía*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- FONT, Domènec (2003), *Michelangelo Antonioni*, Madrid: Cátedra.
- FRAPPAT, Hélène (2001), *Jacques Rivette, secret compris*, París: Cahiers du cinéma.
- FREUD, Sigmund (1992), «Duelo y melancolía». In: *Obras completas*, vol. XIV, ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey; con la colaboración de Anna Freud [et al.]; traducción directa del alemán de José Luis Etcheverry, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 236-255.
- GAMONEDA, Antonio (2000), *Libro del frío*, 2.^a ed., prólogo de Jacques Ancet, Valencia: Germania.
- GONZALO CARBÓ, Antoni (2009), «La muerte deslumbrada: ojos vacíos de luz anegados (en torno a *Mouchette* de Robert Bresson y *Sanshô dayû* de Kenji Mizoguchi)», *Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"*, n.º 9, Barcelona: Universitat de Barcelona, pp. 72-82.
- GUARDINI, Romano (1952), *Ritratto della malinconia*, Brescia: Morcelliana.
- HERSANT, Yves (ed.) (2005), *Mélancolies. De l'Antiquité au XX^e siècle*, París: R. Laffont.
- KAWOHL, Birgit (1995), *Georg Trakl: Melancholie des Abends. Eine Analyse*, Wetzlar: Kletsmeier.
- KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL, Fritz (1991), *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, Madrid: Alianza.
- KRISTEVA, Julia (1987), *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, París: Gallimard.
- LACAN, Jacques (1973), *Le Séminaire, Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, 1964, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- LACAN, Jacques (1975), *Le Séminaire, Livre XX: Encore*, 1972-1973, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.
- LACAN, Jacques (1981), *Le Séminaire, Livre III: Les psychoses*, 1955-1956, texto establecido por Jacques-Alain Miller, París: Seuil.

- LAMBOTTE, Marie-Claude (1984), *Esthétique de la mélancolie*, París: Aubier.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (1993), *Le discours mélancolique. De la phénoménologie à la métapsychologie*, París: Anthropos.
- LAMBOTTE, Marie-Claude (2007), *La mélancolie. Études cliniques*, París: Económica.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne (pres.) (1998), *Jacques Rivette, critique et cinéaste*, París, Caen: Lettres Modernes.
- LOSILLA, Carlos (2011), *Flujos de la melancolía. De la historia al relato del cine*, Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Institut Valencià de l'Audiovisual i de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay).
- LYNCH, David; MCKENNA, Kristine (2018), *Room to Dream*, Nueva York: Random House.
- MÉVEL, Yann (2008), *L'Imaginaire mélancolique de Samuel Beckett, de Murphy à Comment c'est*, Ámsterdam; Nueva York: Rodopi B.V.
- MICHEL, Louis; CAVALLERA, Ferdinand (ed. crítica) (1926-1928), *Lettres spirituelles du P. Jean-Joseph Surin*, 2 vols., Toulouse: Éditions de la Revue d'ascétique et de mystique.
- MIDDEKE, Martin; WALD, Christina (eds.) (2011), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, Houndmills; New York: Palgrave Macmillan.
- NOCHIMSON, Martha P. (1997), *The Passion of David Lynch. Wild at Heart in Hollywood*, Austin: University of Texas Press.
- NOCHIMSON, Martha P. (2013), *David Lynch Swerves. Uncertainty from Lost Highway to Inland Empire*, Austin: University of Texas Press.
- PETITDEMANGE, Guy (1983), «L'invention du commencement. La Fable mystique, de Michel de Certeau. Première lecture», *Recherches de Science Religieuse*, n.º 71, París, pp. 497-520.
- PETITDEMANGE, Guy (2002), «Le deuil impossible de la mystique». In: DELACROIX, Christian; DOSSE, François; GARCIA, Patrick; TREBITSCH, Michel (dir.), *Michel de Certeau. Les chemins d'histoire*. París: Complexe, pp. 37-54.
- PRIGENT, Hélène (2005), *Mélancolie. Les métamorphoses de la dépression*, París: Gallimard.
- ROSSET, Clément (1985), *Le philosophe et les sortilèges*, París: Minuit.
- ROSSET, Clément (2007), *El objeto singular*, Madrid: Sexto Piso.
- STAROBINSKI, Jean (1989), *La mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, [s.l.]: Julliard.
- STAROBINSKI, Jean (2016), *La tinta de la melancolía*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- STUTTERHEIM, Kerstin (ed.) (2011), *Studien zum postmodernen Kino. David Lynchs Inland Empire und Bennett Millers Capote*, Fráncfort d. M., Berlín, Berna, Bruselas, Nueva York, Oxford, Viena: Peter Lang.
- TRAKL, Georg (2006), *Sebastián en sueños y otros poemas*, ed. bilingüe; traducción, selección y prólogo de Jenaro Talens, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VARELA, Blanca (2001), *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- VÖLKER, Ludwig (1978), *Muse Melancholie, Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik von Höltz bis Benn*, Múnich: Fink.
- VÖLKER, Ludwig (1983), «Komm, heilige Melancholie». *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte: mit Ausblicken auf die europäische Melancholie-Tradition in Literatur- und Kunstgeschichte*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- WITTKOWER, Rudolf; WITTKOWER, Margot (1982), *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Madrid: Cátedra.

ZEMAN, Marvin, «The Suicide of Robert Bresson», *Cinema*, vol. 6, n.º 3 (primavera 1971), pp. 37-42.

ZUNZUNEGUI, Santos (2001), *Robert Bresson*, Madrid: Cátedra.

ZUNZUNEGUI, Santos (2017), *Bajo el signo de la melancolía. Cine, desencanto y aflicción*, Madrid: Cátedra.