

CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD COMO JUEGO ESPECULAR EN 'EL LABERINTO INUNDADO' Y 'NARCISO Y LA BESTIA' DE ALEJANDRO JODOROWSKY Y FRANÇOIS BOUCQ': EL ESPEJO DE TARKOVSKI COMO TÉRMINO DE COMPARACIÓN.

Carlos González-Espresati García-Medall

Universidad de Valladolid
gongarmed@hotmail.com

RESUMEN: La intención de la presente comunicación es explicar el surgimiento de la conciencia de la identidad a través de la doble naturaleza, texto-imagen, que se da en los microrrelatos de Jodorowsky ilustrados por Boucq 'El laberinto inundado' y 'Narciso y la bestia', pertenecientes al libro *El tesoro de la sombra* (1999). Estas dos narraciones comparten un protagonista que es derrotado en el momento climático de la toma de conciencia de su identidad que se relaciona con la mirada directa.

Para explicar hasta qué punto las artes visuales y las literarias pueden ser simultáneas y complementarias así como para enlazar los conceptos anteriormente explicados nos resultará de gran ayuda el análisis de la película *El espejo* de Andrei Tarkovsky, puesto que en ella, al igual que en el resto de los materiales analizados es central el concepto de mirada.

Basaremos nuestro análisis de los textos a partir propuestas teóricas tales como el concepto de *punctum* enunciado por Roland Barthes en su libro *La cámara lúcida*; y el sentido que le da a la 'mirada fascinada' Pascal Quignard en su libro *El sexo y el espanto* (2005).

PALABRAS CLAVE: *punctum*, mirada, toma de conciencia, microcuentos.

ABSTRACT: This paper focuses on the ways that a consciousness of identity arises through the double nature of text and image in *El Tesoro de la sombra* (1999) and two micro-stories of Jodorowsky and Boucq: 'El laberinto inundado' and 'Narciso y la bestia'. Both stories present a character who is undone as soon as he becomes fully aware of his own identity.

Similarly, the analysis of A. Tarkovski's film *The mirror* explains how visual arts and literature become related, since concept of the human glance also plays a dominant role.

The *punctum* concept stated by R. Barthes in *La chamber Claire* (1980) guides our theoretical proposals in conjunction with the 'fascinated glance' treated by P. Quignard in his *Le sexe e l'effroi* (2005).

KEYWORDS: *punctum*, glance, consciousness rising, microtales

1. El concepto de *punctum* en fotografía:

Antes de comenzar con el análisis de los textos propuestos será útil aclarar el sentido del concepto de *punctum* que R. Barthes acuñó para llevar a cabo análisis de fotografías. A diferencia de otras artes imitativas es específico de la fotografía el hecho de que produce

un doble mimético de la realidad, un referente capturado en el tiempo del que sabemos que existe o ha existido.

Lo que llama la atención a Barthes del lenguaje fotográfico, no es el modo en que sus elementos retóricos se combinan para producir significados. El interés que esta suscita en él está más relacionado con aquello que aparece en algunas fotografías produciendo un descubrimiento o advenimiento del yo mismo como otro: el *punctum*. Dicho en otras palabras, el *punctum* descubre en la fotografía algo indescriptible del interior del propio espectador. Este concepto se opone al de *Studium*, el campo que se percibe en función de un saber, de una cultura que educa un gusto capaz de captar las intenciones del fotógrafo, (contrato cultural firmado entre el consumidor y el creador).

El *punctum* es aquello que transforma la realidad desdoblándola, permite concebir la realidad como algo no unitario, puesto que la fotografía anima al espectador y el espectador anima a la fotografía en un movimiento recíproco de presión de lo indecible que quiere ser dicho. El *punctum* sale de la escena para venir a punzar (herida, pinchazo, agujerito, manchita, cortecito, casualidad) al espectador. No tiene que ver necesariamente con el gesto que realiza el fotógrafo para buscar el choque fotográfico. El *punctum* cambia la lectura. Es un suplemento gratuito e inevitable que no testifica necesariamente sobre el arte del fotógrafo. No está codificado, porque lo que se puede nombrar no te puede punzar. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de llegada a una zona ilocalizable de mí mismo.

No es posible establecer una regla de enlace entre el *studium* y el *punctum*. Se trata de una copresencia casual, de algo no compuesto según una lógica creativa.

2. El *punctum* en la película *El espejo* de A. Tarkovski.

Barthes considera que existía una diferencia esencial entre la fotografía y el cine de modo que en la primera puede darse una intención de lectura en la que “al mirar una foto incluyo fatalmente mi mirada en el pensamiento de aquél instante en que una cosa real se encontró ante mi ojo” (123). Sin embargo, en el cine esto es diferente porque la sucesión continua de las imágenes confunde este proceso. No obstante, creo que es posible salvar esta distancia a través de algunos mecanismos cinematográficos como los desplegados en la película ‘Espejo’ de Andrei Tarkovski como vamos a ver a continuación.

No se trata solo de que el director ruso intenta que de algún modo, los actores no interpreten un papel, sino de que lo vivan, según dice “[...] hay que conseguir que el actor se halle en un estado anímico que no se pueda representar” (167). Para ello, los actores desconocen la evolución del personaje y el director les somete a una tensión que vacía de su mente toda preconcepción de modo que su interpretación sea mera participación vital, expresión de un estado anímico verdadero en tanto que no puede ser recubierto por nada. Todo esto forma parte del sistema de búsqueda de la plasmación de un momento de verdad artística que, para el director ruso, se encuentra más bien en la conexión que se producen entre la disposición de la película y el interior del espectador. Por otro lado, la experiencia de mimesis de la vida que ofrece el cine clásico se aleja mucho de la propuesta de Tarkovski, puesto que en *El Espejo*, lejos de ofrecerse un desarrollo temporal, causal y lógico de la acción, se observa que la acción, el sueño y la emoción se confunden produciendo un efecto de atemporalidad.

Creemos pertinente, por tanto, establecer un paralelo entre los conceptos que relacionan los aspectos más puramente representativos de la fotografía, y aquellos que, según Barthes, sobrepasan lo representacional, para establecer un parangón con cierto

tipo de cine. El sentido en que el espectador alcanza a ver un *punctum* en la película es similar al de Barthes en el análisis de las fotografías y en ambos casos está relacionado con la sensación del *heimlich* freudiano y el recuerdo de la madre. Porque como afirma Grigory Yavlinski en una entrevista incluida en el filme, la película tiene la capacidad de mostrar la propia vida del espectador, motivo por el que resulta complicado debatir sobre la película, ya que cada cual encuentra en ella lo que le afecta particularmente, “Es una película sobre nuestras vidas, la de usted, la mía, la tuya, que uno mismo no ve porque en ella participa”.

El *studium* de la película estaría relacionado con las claves que permiten al espectador identificarla como un artificio y como una ficción. Su complejidad radica en que tanto los espacios como los momentos y los personajes filmados se presentan torrencialmente. La trama mínima que permite reconocer la ficción se basa sobretodo en la repetición de los personajes infantiles (Andrei, Ignat), de la madre, de espacios como la casa de campo, y de algunos datos históricos como las imágenes de la Guerra Civil española o de la Segunda Guerra Mundial. De particular interés es el momento en que se manifiesta un mecanismo de autocensura social, cuando la madre se muestra angustiada por la posibilidad de haber escrito en el artículo de la revista en que trabaja algún comentario ofensivo, no se dice expresamente, contra Stalin. Por supuesto jamás llegó a escribir tales críticas.

Son varios los instantes en los que la madre de Andrei, mira fijamente a cámara deshaciendo la ficción y como si fuéramos Narciso contemplado en el río por su reflejo, nos hace tomar conciencia de que somos seres que miramos.



Además, la condensación temporal, y la repetición de miradas a cámara a lo largo de la película como encapsulándolas en un movimiento circular o eterno, construyen el film como un recuerdo con el que podemos identificar nuestra propia infancia. En el recuerdo y en el sueño no tiene cabida la lógica temporal, por eso las imágenes avanzan torrencialmente, sin embargo, la verdad poética de estas imágenes está formulada de tal modo que produce el efecto de que nos pertenece, tal vez porque en ellas se encuentra un niño, que quizás seamos todos mientras nos devolvemos una mirada que vuelve a mirar fijamente a cámara.

Nuestra infancia se confunde con la de Andrei y, a su vez, esta se confunde con la de su hijo Ignat, en cuyos *dejà vues* parece experimentar vivencias de su padre. También su madre se desdobra en ocasiones con la madre de Andrei. Esa cámara parece

vagar por el espacio y el tiempo como si fuera un yo que sueña, probablemente el yo de Andrei que recuerda, en ocasiones despierto y con lógica causal, en con la lógica del embeleso, y por último en otros momentos con la lógica del que duerme y sueña. En otro de los momentos de la película, la cámara avanza mostrando el cuerpo de Ignat y su reflejo en el espejo. En un primer momento Ignat solo observa su reflejo como si fuera la mera fachada de un cuerpo que debe ir peinada y arreglada, después Ignat toma conciencia de su propio yo y su mirada se fija con dureza en sí mismo desde una perspectiva que casi llega a confundirse con la del espectador. Está despertando la conciencia de quien es, y a través de esta aproximación el espectador mismo queda afectado.



Por tanto, el *punctum* de la película se encuentra en la punzada que produce el recuerdo de la madre y de la infancia, sobretodo a través del empleo de la mirada fija. En el saberse mirado, ya sea por uno mismo o por otro se encuentra el núcleo del problema. Este tipo de mirada se relaciona tanto con la mirada fascinada, como con la toma de conciencia individual que apunta a la elaboración de la identidad. En este caso, la película funciona como un espejo de las vivencias espectador.

Aunque dice Pilar Carrera (26) que en general los personajes de Tarkovski, ... parecen embriagados por la visión de un punto distante cuya atracción sienten de manera irresistible, más no nos es concedido saber qué es aquello en lo que han posado su mirada, su móvil, la naturaleza exacta de su visión o de su idea fija. Si se trata de una imagen maravillosa, deslumbrante o totalmente banal, esta información nos es ahorrada. El objeto de valor está siempre fuera del cuadro.”

En esta película ese objeto de valor es el propio espectador que cruza la mirada con los personajes para que de este modo pueda compartir un universo filmico

configurado según palabras de Carrera (33) por “la *maitrisse* [sic] de la redundancia”, y por “la limitación estricta de las formas posibles” las repetidas evocaciones de la infancia que se presentan ante él.¹ Este proceso de toma de conciencia en el que la mirada y los espejos juegan un papel crucial está relacionado a su vez con el asunto central de los dos microrrelatos de inspiración borgeana que analizaremos más abajo.

3. La mirada directa, conciencia de la identidad y disolución del yo: Narciso y otros personajes míticos:

En primer lugar es preciso explicar los conceptos de mirada fascinada y mirada directa, para ponerlos en relación con la toma de conciencia y comprender así, cómo se produce la disolución de la identidad.

Los romanos estaban obsesionados con la mirada directa porque podía ser portadora de la *invidia*, del mal de ojo, de la mala suerte. Para explicar los motivos de esta obsesión P. Quignard, argumenta que el *eros* es una base prehumana, bestial que aborda el lenguaje y la vida psíquica voluntaria a través de la *Angustia* y la *Risa*, y que para protegernos de ese abordaje del *eros* construimos sociedades y el lenguaje. Por tanto, inventamos padres, es decir, historias para dar sentido a lo aleatorio de un apareamiento que ninguno de nosotros pudo ver. Afirma el mismo autor, que en Roma, la angustia erótica se convirtió en la *fascinatio* y la risa erótica en el sarcasmo del *ludibrium* (Quignard, 2006: 9-10).

La palabra *fascinatio* viene del griego *phallos*, en latín *fascinus*. La característica esencial del *fascinus* es su capacidad para atrapar la mirada, que después ya no puede apartarse de él. La mirada fascinada, es una mirada subyugada por lo que mira. ¿Qué es lo que percibe esa mirada? El ángulo muerto del lenguaje, algo que no se puede describir con palabras porque es algo que no se debe conocer. Es la muerte (Quignard: 9-10).

Narciso quebranta la prohibición enunciada por Tiresias acerca de contemplar aquello que no debía mirarse. En su caso, Narciso no debía mirarse a sí mismo porque de este modo accedería al conocimiento sobre quién es, una ilusión sin cuerpo. Según transcribe Quignard “No sabe lo que ve pero lo que está viendo le consume”, “El mismo error que engaña sus ojos lo excita” y así “Perece por sus propios ojos” (189).

No interesa tanto el hecho de que Narciso quede enamorado de sí mismo como el hecho de que queda estupefacto ante esa mirada de tal modo que incluso cuando descubre que se trata de su propia mirada, ello no supone una salvación ni un cambio de su estado emocional porque sigue enamorado. Narciso ha mirado donde no debía y ha accedido a un conocimiento vedado que remite a su esencia. El joven cae dentro de su deseo, dentro del reflejo que lo fascina y perece porque la mirada frontal le ha capturado. Así, dice Quignard “¿Dónde cae cuando se hunde en la mirada que lo mira? Caen en la escena propiamente dicha: nació de la violación de un arroyo cometida por un río. Los antiguos son claros: no lo mata el amor que siente por su copia. Lo mata su mirada.” (187).

Narciso toma conciencia de su identidad gracias a la mirada directa y fascinada. Su identidad es la de aquél que no puede sustraer su deseo al hecho de que está fijado en algo que no existe. Esta revelación se da como un proceso. Él es aquél que toma conciencia cuando sabe que está siendo primero por un extraño que, finalmente, resulta ser él mismo. Así sabe de su nacimiento (fruto de una violación) y de que su destino es

¹ Las películas de Tarkovski se caracterizan por la repetición de sus temas y el escaso avance de la acción todo lo cual tiene por finalidad capturar o esculpir mediante el cine la verdad de un momento el tiempo.

disolverse antes que aceptar la realidad. Por tanto el mito habla sobre los peligros de conocimiento de la realidad:

‘La respuesta de Tiresias a Liríope es clara: Uno vive si no llega a conocerse. Los Narcisos mueren. El ego es una máquina que sirve para morir. Así como el *fascinus* (*facinus* en latín es el acto mismo, el crimen) está sujeto a la fascinación erótica, así la mirada de Narciso hacia sí mismo (sui) es la fascinación sui-cida (el *fascinus* se torna *facinus*).’ (Quignard, 2006: 195-96)

El problema de Narciso es que mira directamente y accede a un conocimiento total. Es preciso evitar la mirada directa y varios son los motivos que lo justifican:

- 1) La mirada directa es sacrílega, porque es la mirada de los dioses.
- 2) La mirada directa revela aquello que debe permanecer oculto, por eso las representaciones pictóricas romanas dibujan la mirada oblicua.
- 3) La mirada del *fascinus*, aquello que causa terror y risa, es una mirada que no puede dejar de mirar.
- 4) La mirada es transmisora de la *invidia*, y para evitar que la mirada de otro transmita el mal de ojo, los romanos utilizaban amuletos fascinantes ‘fálcos’ que atrajeran sobre sí la mirada directa.

La falta de Narciso, como la de Acteón, que mira a Diana sin saberlo, no consiste en el hecho de mirar, sino en el hecho de verse a sí mismo mirando cuando la propia mirada de Diana le revela su falta. En la mirada del reflejo de Narciso, también se revela su falta, precisamente en el momento en que Narciso se ve a sí mismo desde afuera mirando la superficie del río con su mirada fascinada, la mirada fascinada a su vez, de quien cree ser Baco. El error de Narciso y de Acteón consiste en ignorar el sacrilegio que produce la mirada directa, el acceso al conocimiento. Ambos mueren víctimas de su mirada. Lo mismo le sucede a Edipo cuando toma conciencia de quien es y debe literalmente arrancarse la mirada. Tiresias también paga con su vista un exceso de conocimiento, según diversas versiones, ya sea haber visto desnuda a Atenea, o haber conocido los placeres del sexo como hombre y como mujer. Perseo se salva gracias a que conoce el sacrilegio de la mirada directa y utiliza un truco para evitar la de Medusa, la mirada indirecta. Todos ellos son víctimas de una mirada que supone la revelación o una toma de conciencia de la identidad.

La mirada directa está relacionada con la disolución del yo porque remite a la toma de conciencia, el que mira directamente se sabe mirado y en ese momento, junto con la comprensión de todo, toma conciencia de que está cometiendo un delito como si viera toda la escena desde un afuera. En la comprensión de su origen está su identidad y la fascinación de la mirada consiste precisamente en que remite al momento de disolución de su nacimiento y también el de su muerte. Por esto mismo, el mito de Narciso sería un mito del principio de individuación relacionado con el desarrollo de la cultura helénica. Existe una contradicción fundamental entre conocimiento y vida. El miedo fundamental del hombre consiste en la disolución y por eso el hombre intenta tomar conciencia de su identidad, sin embargo, aquél que toma conciencia en el momento de la fascinación, como Narciso, está perdido ya que este instante coincide con el momento de la disolución, como dice Quignard “Narciso relata la autoscopia imposible, el imposible *gnōthi seautón*, la imposible mirada hacia atrás, al pasado” (194).

4. La mirada directa en dos microrrelatos de Jodorowsky y Boucq:

Antes de iniciar el análisis de los relatos es preciso aclarar cómo fue el proceso creativo de un libro que combina ilustraciones y literatura. ‘El tesoro de la sombra’ trabajo en el que se encuentran ambos relatos surgió como un juego entre Jodorowsky, quien escribió una decena de fábulas cortas, aforismos, máximas, cuentos, a partir de los cuales François Boucq tenía que realizar una serie de ilustraciones. En texto final palabra e imagen son elementos interdependientes.

El motivo por el que elegimos los relatos de Jodorowsky es sencillo. Nos interesaba analizar el despertar de la conciencia y de la mirada en los microcuentos contemporáneos en español y las narraciones propuestas se ajustaban perfectamente al caso. Ambos relatos encuentran su origen en el mito de Narciso y el funcionamiento de la mirada. Por estos motivos era preciso realizar una aclaración sobre el funcionamiento de los mitos antiguos para tratar de comprender cómo se explicaba el momento crucial de los mismos, como decimos, el momento de la mirada directa.

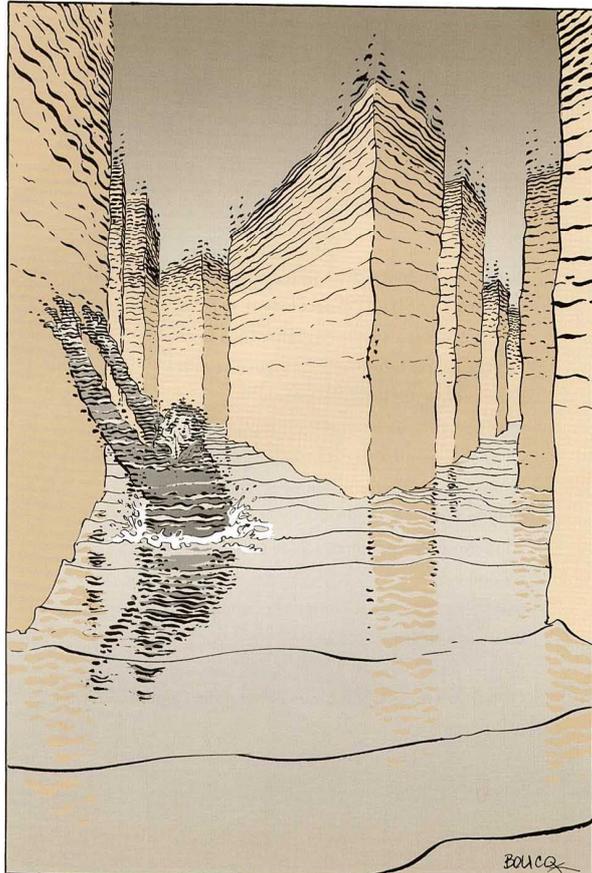
a) La mirada y la disolución en ‘El laberinto inundado’.

41

El laberinto inundado

Estaba irremediabilmente perdido en un laberinto
cuyo suelo desaparecía bajo el agua.
Observando su reflejo en ese espejo líquido, pensó:
"No me va muy bien, pero para mi reflejo es peor.
Si yo no salgo, él tampoco."
Este minúsculo consuelo le llenó de alegría.
"¡Además, soy más fuerte que él!
¡Si le tiro una piedra, se disuelve!"
Con una risa cruel, lanzó su proyectil.
Esperó que el reflejo se deformara.
Intacto, el reflejo le miraba desde la superficie.
Sintió una violenta vibración, los muros empezaron
a ondularse, su cuerpo explotó en una miriada de partículas
enloquecidas.

Antes de fundirse en la nada, comprendió
que su mundo sólo había sido una ilusión acuática
y que, en realidad, el reflejo era él.



85

En el laberinto de Jodorowsky y en el dibujo de Boucq nos encontramos también un personaje y su reflejo perdido en la mitad de un laberinto. En un laberinto nos encontramos perdidos y debemos buscar una salida. El laberinto es la metáfora de

nuestra propia vida cuyo sentido solo podemos localizar en la búsqueda de sentido a nuestra propia existencia. La cuestión es ¿cómo debemos realizar esa búsqueda?

Desde el principio, las analogías con el relato de Narciso son evidentes. Basta con prestar atención al agua que actúa como si fuera un espejo para darnos cuenta que nos encontramos ante una versión del mito clásico de Narciso que a su vez vinculado con el descubrimiento de la identidad y la alteridad. El único elemento que falta aquí es el amoroso, y este elemento está substituido por su contrario, el odio o la burla hacia el reflejo. Este sentimiento negativo parece redirigir el relato desde la prohibición divina o social del mito griego hacia un orden moral o religioso. En un punto del camino, cuando el protagonista ya no sabe por dónde continuar su búsqueda de la salida y casi vencido, solo ese pensamiento vano parece aliviarle. Un mal ajeno superior consuela los padecimientos propios ‘No me va muy bien pero para mi reflejo es peor’. Además aquí se plantea la cuestión platónica del mundo real y el mundo de las sombras cuando el protagonista considera que el reflejo en el espejo del agua que hay a sus pies es, al igual que la proyección de las sombras platónicas de la caverna, de inferior entidad.

En este punto, se anudan varias cuestiones, el asunto moral, el representacional y el cuestionamiento de lo que es la identidad y la alteridad. El protagonista cree estar seguro de cuál es su identidad y de que esta es más íntegra que la del reflejo acuático y es precisamente cuando la descubre, cuando cae en una disolución todavía más literal que la del antiguo mito. Cuando el protagonista pronuncia las palabras “Intacto, el reflejo *le miraba* desde la superficie” (85) nos damos cuenta de la relación estrecha que posee el cuento con el sentido profundo del mito y el concepto de mirada que analizamos más arriba. Ambos personajes toman conciencia de su identidad en el momento en el que la mirada que proyectan es una mirada directa. En cita anterior se produce el giro del relato, pasamos al otro lado del espejo y averiguamos que nuestra auténtica naturaleza es la de una imagen. En ambas narraciones la toma de conciencia de la individualidad supone una disolución porque la toma de conciencia se ha realizado mediante una mirada directa.

Por lo que hace a las ilustraciones, resulta de particular interés contrastar su contenido con el de algunos frescos romanos encontrados en la Villa de los misterios. Según Quignard (212), se representa el *augmentum* o instante previo a la crisis o ejecución. En las representaciones romanas Narciso cobra forma en el momento previo a asomarse a su reflejo, mientras que a partir del Renacimiento el reflejo especular ocupará el centro de la tela, como sucede en los dos dibujos analizados. Por su parte, el dibujo de Boucq muestra cierta ironía no por el hecho de que nuestro Narciso aparezca en el momento central de su disolución, sino porque el héroe se disuelve justo después de que intentara conjurar la muerte a través de con una risa sarcástica cuando según el texto “con una risa cruel le lanzó un proyectil” (85). El *ludibrium*, era un tipo de actitud burlona mediante la que los romanos conjuraban precisamente la mirada de la *invidia* y el peligro de la muerte. La perpleja e incrédula toma de conciencia del héroe al tiempo que se disuelve muestra que ni siquiera esta puede evitar el peligro y la fascinación que ejerce la mirada directa: el héroe toma conciencia y muere. El sarcasmo se ha vuelto contra sí y ha puesto en evidencia que su identidad no es más que la de un reflejo que recibe el proyectil.

Al igual que el Narciso del mito, el protagonista de nuestro relato toma conciencia de sí al intentar averiguar lo que debe quedar velado. No debemos rastrear ni cuestionar nuestro origen porque es imposible regresar a él pese a que sepamos que ha existido. Según afirma Quignard “La mirada padece la pasión de lo que ignora. El deseo de ver es lo desconocido” (192).

La diferencia esencial en el tratamiento del mito de ambas versiones está en que no aparece el asunto del amor, diverge es en la relación afectiva con su referente. La relación que se establece entre ambos no es una relación de seducción. Por otro lado, el hecho de que en el microrrelato el reflejo parece tener cierta experiencia previa de lo que son los reflejos, y una enorme seguridad de que él es un ser real que no se aviene con el hecho de que sea una sombra ni con la propia capacidad de describir su propio instante a través de los verbos que utiliza como “pensó”, “sintió”, “llenó de alegría” y “esperó”. La combinación del componente afectivo y de la dimensión fantástica permite, en este cuento, llegar a explicaciones modernas del mito: el reflejo odia a su referente y trata de destruirlo, ¿o es más bien al revés?

De todas maneras, si bien es cierto que la seducción no se produce entre los protagonistas del relato, sí que se produce en la relación lector-texto. El texto nos seduce porque lanza contra nosotros un enigma, la duda de que cualquiera de nuestros dobles tenga más integridad que nosotros o la de que nosotros mismos seamos un doble. El relato nos fascina por todo lo que posee de ambiguo y no porque descubra necesariamente una verdad, sino porque remite a una ambigüedad sobre la que cada uno puede o no inferir un sentido. Así procedía también Tarkovski en su película.

El microcuento consiste precisamente en la explicación condensada de un mito, al que se le ha añadido un elemento sobrenatural muy en la línea del Realismo Mágico consistente en dotar de aliento humano a lo que es en realidad un reflejo. Sin embargo, la esencia del relato no deja de conducir a un *punctum* en el que nosotros mismos, los lectores, nos sentimos cautivados por la duda que plantea no solo el estatus de realidad del reflejo, sino, más esencialmente, el de nuestra propia vida.

b) La solución del artificio en Narciso y la bestia.

42

Narciso y la Bestia

Ningún pretendiente era lo suficientemente hermoso para ella.
Una noche, un poeta de aspecto horroroso se pegó un espejo
sobre la cara y se fue a declamar bajo su balcón.
La bella apartó las cortinas de mala gana.
No escuchó el delicado poema
pero percibió su propio reflejo en la máscara de plata.
- "Eres el hombre que esperaba.
Tu belleza me ha conquistado. Llévame, por favor",
le suplicó.
"- Serás mía a condición de que sacrifiques tus ojos",
respondió él.
Sin dudarlo, la doncella hundió las uñas
en sus pupilas.

El monstruo se quitó la máscara y pudo al fin besarla.



87

En el microrrelato *Narciso y la bestia*, Jodorowsky recurre también al mito de Narciso y al problema de la toma de conciencia como principio de individuación y de construcción de la identidad, pero en este relato se producen algunas variaciones como veremos a continuación.

La Bella rechaza a todos sus pretendientes, al igual que Narciso “ningún pretendiente era lo suficientemente hermoso para ella”. El poeta, como Eco, intenta seducir a la Bella-Narciso con palabras en primer lugar. Sin embargo, las palabras del poema no funcionan porque son incapaces de despertar la conciencia de la bella, y despertar su conciencia equivale a fascinarla, a obligarla a ponerse en una posición de mirada directa hacia sí misma, como hemos comentado que sucede en el propio mito de Narciso. Tal vez el poeta utiliza las palabras sólo como reclamo; en todo caso, descubre o ya sabía, que estas no pueden reflejar la fascinación de un modo suficientemente poderoso, no son suficientemente figurativas para la Bella que necesita una imagen.

El relato continúa explicando que el poeta no solo declamó versos, sino que se puso un espejo sobre su espantoso rostro. ¿Por qué el poeta adopta semejante estrategia de seducción? Caben diversas interpretaciones: tal vez es capaz de encontrar la clave

para seducirla porque como creador, conoce los mecanismos de la representación de la realidad; tal vez, como un personaje cervantino, ha tenido acceso a las fuentes narrativas de los mitos y después haya pasado a formar parte del relato; por último, podríamos pensar que el poeta es ciertamente un monstruo cuya única manera de no asustar a los demás es llevar siempre una máscara especular puesto que ninguna imagen es más agradable que la del propio rostro.

Esta última interpretación nos parece la más plausible y está en estrecha relación con el tema del narcisismo moderno o culto al yo. Sin embargo, aunque la máscara sea un espejo oculta lo que no debe ser revelado, el conocimiento prohibido, el conocimiento de sí misma por parte de la Bella. Aparentemente, la bella se ve pero no se reconoce. Aquí encontramos una notable diferencia con el mito ovidiano. Encontramos dos opciones para explicar la reacción de la Bella. En ambos casos parece que solo una mentira o una ficción pueden salvarla de la muerte. La cuestión es hasta qué punto accede la Bella al conocimiento que revela la mirada directa sobre el espejo y si acepta el engaño posterior voluntariamente, o sin saberlo.

En el primero de los casos, a diferencia del mito clásico, ella reconoce al ser amado en el espejo y encuentra en la corporeidad de la Bestia la posibilidad de poseerlo objetivamente. Por lo tanto, la Bella accede a la comprensión de lo prohibido pero justo antes del momento de la disolución se despliega ante ella un enorme teatro. El castigo no consiste en muerte real sino en una muerte metafórica, como la de Edipo o Tiresias, a través de la pérdida de sus ojos sus ojos lo que impedirá todo acceso ulterior a la comprensión plena de su ser y de su amado. Por decirlo así, la Bella se disuelve en el espejo de su engaño.

La segunda posibilidad es que la Bella, cansada de no encontrar un amante a la altura acepte sin mucha reflexión al primer pretendiente que pasa el corte. No le importa demasiado lo que hay tras el velo del espejo, no se plantea siquiera investigarlo. Acepta el falso doble de la Bella que es la Bestia, acepta sencillamente el juego de seducción. En este punto, lo que interesa es el juego en sí, y no la realidad de su referente. Nos encontramos ante un relato moderno, ante un juego moderno.

En ambos casos, la construcción de la identidad de Narciso se produce, pero no como toma de consciencia de un yo escindido del mundo sino como un yo al que le imponen jugar o que ha decidido jugar y aceptar la ilusión y su seducción: esa es la nueva identidad de un Narciso que ya no conoce su origen. La Bella consigue lo que en el relato ovidiano, no conseguía Narciso: abrazar a su espejo.

Si bien en *El laberinto inundado* la relación entre los protagonistas no se establecía en términos de seducción y, sólo de un modo también especular, esta se proyectaba hacia el lector del texto, en este relato el mecanismo de seducción se da, no solo en relación con el lector, sino también entre los protagonistas, porque según Baudrillard “*Trompe-l’oeil*, espejo o pintura, lo que nos embruja es el encanto de esta dimensión menos. Lo que crea el espacio de la seducción y se convierte en causa de vértigo” (2000: 67). Baudrillard se refiere a la tercera dimensión que se comienza a utilizar en las pinturas del Renacimiento para aumentar el grado de mimesis y por tanto de realismo en la representación. En este sentido, no hay mejor pintura en la imitación de la tercera dimensión que un espejo. A este respecto, argumenta Baudrillard en *Cultura y Simulacro* que cuanto más perfecto es el sistema de imitación que produce un nuevo referente, más se encarga éste de desvanecer el sentido profundo de su referente original “No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo lo real por su doble operativo” (1984:11). Además, afirma el mismo autor en otra obra que “La seducción es aquello que no tiene representación posible, porque la

distancia entre lo real y su doble, la distorsión entre el Mismo y el Otro está abolida” (2000:67).

Para los modernos, la seducción narcisista consistiría en un morir como realidad y producirse como ilusión, en un dejarse atrapar por el propio deseo, por la propia ilusión. En este relato, Narciso puede atrapar a su referente y aunque sea falso él lo toma como real. Este engaño está simbolizado con el hecho de dejar de mirar y de arrancarse los ojos. Su castigo por la *fascinatio* no es la muerte, como le sucede al Narciso mítico, ni tampoco es el conocimiento, como le sucede a Edipo o a Tiresias. Su castigo por la *fascinatio* no es la consecución de su deseo, sino la de un sucedáneo. Ahora bien, ¿posee el sucedáneo la capacidad de ser más satisfactorio que el original? Lo trágico para este Narciso-Bella es que consigue ser lo que quería ser y tener lo que quería tener: una ilusión. Jodorowsky nos está alertando precisamente de ese aspecto paradójico de nuestros días.

Con todo, aún cabe un último cambio de perspectiva en la mirada de los espejos de esta historia. El empleo del género de los protagonistas en la última oración “El monstruo se quitó la máscara y pudo al fin besarla” es lo suficientemente ambigua como para que nos permita jugar con la identidad del auténtico monstruo al que se refiere el relato. Tal vez el monstruo sea la misma Bella (es decir a Narciso) y la máscara sean sus ojos (capaces de aceptar la impostura de la seducción), mientras que el pronombre personal *la* de la siguiente cita haría referencia, no al monstruo, sino al poeta (la Bestia) en un juego con el título del relato “El monstruo se quitó la máscara y pudo al fin besarla.”

5. Conclusiones:

El empleo más o menos elaborado de los mitos tradicionales en los nuevos géneros pictóricos y literarios de nuestra época como lo son los microrrelatos y sus ilustraciones, demuestra su vigencia no solo para explicar el contexto social presente sino para transformarlo y reinterpretarlo.

Hemos visto cómo en los textos analizados, el símbolo del espejo se erigía en símbolo de la construcción de la identidad personal a partir de la mirada. Los protagonistas de nuestras narraciones tomaban conciencia de sí mismo a partir del reconocimiento del hecho de estar mirando y de estar siendo mirados.

Pero lo más interesante de lo que se cuenta en estas historias tal vez sea lo que se refleja en los espejos que dibujan, filman o describen. ¿Si pudiéramos escoger entre el referente y su reflejo qué nos resultaría más atrayente? Según Quignard el reflejo resulta más fascinante porque no está sometido a la mirada que disgrega el yo. Así lo apunta en esta cita:

‘Los simulacros en las obras siempre son más fascinantes que los modelos en los que se inspiran porque las obras son menos sospechosas de vida y de metamorfosis. Están próximas al anquilosamiento de la belleza: les ha alcanzado la muerte. Hay una parte más noble que las quimeras del espíritu que les dan origen –más innoble a juicio de estas-, y que incorpora un animal que no se diferencia de nosotros y que está menos sometido a la mirada que lo arranca de sí mismo y lo separa del cuerpo. Los que aman la pintura son sospechosos. La vida no se mira. Lo que anima la animalidad del animal, lo que anima la animalidad del alma no se distancia de sí mismo. El *ego* desea el reflejo, la separación entre el interior y el exterior, la muerte de eso que va y viene continuamente de uno a otro. Hay que amar también la ignorancia de la que no podemos salir como a la vida misma que persiste en ella. Todo hombre que cree saber está separado de su cabeza y del azar originario. Todo

hombre que cree saber mantiene la cabeza cortada encima de su cuerpo. Su cabeza cortada ha quedado en el agua del espejo. Lo que lo condena a la fascinación (a la turbación erótica [¿La ignorancia?]) es también lo que lo protege de la locura. ’ (Quignard: 196)

Sin embargo, el relato *El laberinto inundado* plantea, al igual que algunos relatos de Borges como *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*, por ejemplo, la posibilidad de que los reflejos tengan existencias no irreales sino subordinadas en las que se formulen las mismas preguntas que sus referentes inmediatamente anteriores.

En todo caso, lo que nos fascina de los textos es como dice Baudrillard, su capacidad para seducirnos. El ser humano cae bajo el influjo de ese hechizo que le sirve para reflejar la separación entre el interior y el exterior, pero en todo caso no debe perder de vista la relación que se establece entre el referente y su ilusión.

Si el mecanismo del espejo sirve para que tomemos conciencia de nuestra individualidad, también sirve como metáfora de la artificiosidad de la producción literaria, de la conciencia del relato de construirse como artificio especular de la realidad, más allá de servir como copia fidedigna de la realidad. El artificio o la máquina, en primera instancia, nunca reproducen la realidad, sino que permiten que nos demos cuenta de que lo real está en el ser que toma conciencia, y no el mecanismo o medio del que se sirve para conseguirlo, por mucho que ofrezca clones de su referente.

6. OBRAS CITADAS

- QUIGNARD, Pasqual. (2005): *El sexo y el espanto*, Barcelona, Editorial Minúscula.
 BARTHES, Roland (2004): *La cámara lúcida*, Barcelona Paidós Comunicación.
 BAUDRILLARD, Jean (1978): *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairós.
 ——— (2000): *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
 CARRERA, P. (2008): *Andrei Tarkovski. La imagen total*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
 JODOROWSKY Alejandro y Marcel Boucq, (1999) *El libro de las El tesoro de la sombra*, Genève, Les humanoïdes associés S. A..
 TARKOVSKI, Andrei. (1974): *El espejo* (Película cinematográfica y Entrevistas a Gregory Yavlisnki y Alexander Misharin) Tarkovski, Track Media S. L. Barcelona.
 ——— (1991): *Esculpir en el tiempo*. Rialp, Madrid.

© Carlos González-Espresati García-Medall



<http://lejana.elte.hu>

Universidad Eötvös Loránd, Departamento de Español, 1088 Budapest, Múzeum krt. 4/C