PARA CONTEMPLAR EL FIN DE SIGLO:

DEL XIX AL XX CON WILDE Y GREENAWAY

Antonio Marquet*

A Carlos Gómez Beltrán

Entre Oscar Wilde y Peter Greenaway hay más coincidencias que el haber nacido en Gran Bretaña. Ante experiencias finiseculares, ambos colocaron en el centro de dos de sus obras el problema de la mirada: éste fundiendo al cine con el dibujo, aquél por medio del cine y la danza, artes que se despliegan para ser contempladas en primera instancia. El contrato del dibujante y Salomé capturan y suspenden la mirada y le imponen nuevas coordenadas a un gesto que pretende practicarse "naturalmente".

"No quiero que las cosas me miren"[1]

Con una "espectacular" estrategia de mise en abîme, accedemos al palacio de Herodes para convertirnos en el espectador

* Area de Literatura, Universidad Autónoma Metropolitana - Azcapotzalco.

1. Palabras del Tetrarca.

mirando al que mira, que es el meollo de *Salomé*[2] de donde emerge el vértigo de la mirada. Sobre el acto de mirar pesa la prohibición, el deseo de acallar la angustia... Por la prohibición, la mirada se erotiza y captura a quienes dirigen la mirada hacia el objeto de su deseo. La mirada lleva al suicidio, a la ejecución, a la mórbida satisfacción del deseo, al horror y a la certidumbre de que va a pasar algo horrible. Mirada y deseo, por un momento se vuelven sinónimos: el capitán sirio no puede retirar la vista de Salomé, y por tanto mirarla, por descubrirla en el gesto de dirigir sus ojos dorados hacia Iokanaan, se suicida: no resiste semejante espectáculo. Y Herodes, el Tetrarca, por no poder dejar de ver a Salomé recibe la confirmación de sus presentimientos siniestros. Su mirada pasa de la fascinación al horror, pasa de la pasiva contemplación a ordenar que ejecuten a Salomé.

El capitán sirio se suicida ante la emergencia del deseo de Salomé que lo excluye, cuando Salomé pasa de ser vista a mirar y luego a al delectación enfermiza de mirar los ojos cerrados de Iokanaan que ya no ven. Si mirada y deseo confluyen, lo hacen porque al mismo tiempo excluyen a un tercero convertido en pasivo espectador: al mirar a Salomé, el Tetrarca excluye a Herodías; al volver su mirada al Dios invisible, Iokanaan excluye a Salomé, y ésta excluye al joven sirio al mirar a Iokanaan.

Dos objetos imantan las miradas: la luna y Salomé. La luna cambia de aspecto ante el relato de quien verbaliza su contemplación del astro nocturno. Para el Tetrarca es una mujer histé-

2. El domingo doce de marzo de 1995 fue la última representación de Salomé, pieza galardonada por la crítica en 1994 por la mejor actriz, mejor puesta en escena, en el teatro Casa de la Paz. Estas reflexiones giran en torno de los siete velos de esa Salomé representada por Lorena Glinz Ferez, quien acompañada de Claudio Obregón, Patricia Reyes Spíndola, Juan Carlos Remolina fueron dirigidos por Marta Verduzco.

rica; para el capitán asirio, una princesa, una mujer de color de marfil; los soldados tan sólo señalan la extrañeza del aspecto de la luna; para Salomé es una virgen. El astro es lo que quieren los observadores. Objeto vacío que debe ser llenado con un tejido verbal, la luna se convierte en espejo, en catalizador de la acción. Todo sucede ante una presencia que se ofrece en espectáculo. Nadie puede evitar su contemplación. Y al mismo tiempo el contemplar lleva, tarde o temprano a la muerte.

Iokanaan debe estar oculto, enterrado en el fondo de una cisterna utilizada como cárcel. Desde allí lanza sus profecías que inquietan a Herodes Antipas; irritan a Herodías y encienden la curiosidad de Salomé. Sus profecías son también objeto vacío que devuelve a quien las escucha su propia imagen. Iokanaan debe estar oculto puesto que ha visto al Dios invisible y al mismo tiempo omnipresente. A nadie dirige su palabra. La suya es palabra de otro y por ello debe permanecer en cautiverio. O mejor dicho la fosa en la que permanece, la cisterna, es la manifestación concreta de esa relación simbólica que lo religa a otra dimensión. Su cisterna–prisión es el reservorio en donde se articula su palabra, incomprensible por no tener interlocutor. Es palabra que no busca respuesta. Es una palabra "libre", contrariamente a la palabra empeñada del Tetrarca, palabra que lo llevará a la muerte de la misma manera que, por oposición, la de Iokanaan será palabra de una vida auténtica.

La mirada de Salomé a Iokanaan es inestable. Pasa de la contemplación fetichista de sus ojos, a su cuerpo, al cabello, a su boca, a sus ojos cegados. Es una mirada que fragmenta, desarticula un todo inasimilable como totalidad. Es una mirada que al dividir se protege contra el rechazo ya que podrá tomar otro sitio del cuerpo como posta. Mirar a Iokanaan decuplica la fuerza de su deseo. El gesto condensa tanto la posibilidad de transgredir la

prohibición del Tetrarca, confrontarse con él, burlarlo, ponerlo en evidencia. Salomé entrampa a su padrastro, lo desarticula, alimenta sus presentimientos catastróficos hasta llevar a su certidumbre. Y al mirar a Iokanaan, puede permanecer virgen, ya que en Iokanaan le atrae sobre todo su castidad, la certidumbre de que está fuera del deseo sexual "Estoy segura de que es casto, tan casto como la luna."[3] La imagen arquetípica de la castradora debía ser por supuesto inexpugnable, impenetrable.

La satisfacción del deseo adquiere un cuerpo: la cabeza decapitada de Iokanaán pone en evidencia la morbidez del deseo, su lado oscuro. De la misma manera que la luna muestra siempre una faz, tan sólo una, en *Salomé* se muestra la cara oculta del horror que constituye la satisfacción del deseo que emerge de la oscuridad de la cisterna–prisión, sitio de la muerte del profeta y del padre de *Salomé*. Adopta la forma de una cabeza en una "bandeja"... ¿es para ser devorada? El festín que *Salomé* abandona para tomar el aire y escapar así a las miradas de su tío–padrastro, estructura familiar que la hermana con Hamlet, se substituye por un festín macabro que se presenta como festín para la mirada exclusivamente. La bandeja de plata y la plata de la luna, tan reiteradamente evocada, quedan de tal manera fundidas. Al igual que *Don Giovanni*, la obra terminará con un festín inquietante, imposible, celebración y muerte del protagonista.

Por otra parte, la visión culpabilizante del amor que llevará a Wilde a afirmar en la famosa carta de Reading, "siempre matamos a quien amamos", ya está presente en *Salomé*. En la pieza el deseo aparece en el escenario del caleidoscopio, en un sitio que obliga a un voyeurismo que se despliega con una opulencia crepuscular para cerrar el siglo.

3. Oscar Wilde, *Salomé. Drama en un acto*, traducción de Tomás Segovia, México, 1994, pp. 25.

"Una alegoría complicada"[4]

Reflexión sobre el arte mismo, sobre la mirada y su estatus, *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982), desemboca, al mismo tiempo, en el género policiaco[5]. Este suculento retablo, por diversas razones barroco, fue el primer largometraje del director inglés, autor también de la *Panza del arquitecto*, (1987); *El cocinero, el ladrón, su esposa y su amante* (1989), *El libro de Próspero* (1991) y *El santo Bebé de Maçon* (1993).

Situada en un crepuscular siglo XVII –en 1694–, y en un despliegue de una barroca simetría que no le teme a la altura de las pelucas ni a los encajes de las prendas masculinas, el dibujante, el Sr. Neville, es contratado por la Sra. Herbert para hacer doce dibujos de su residencia, durante la anunciada ausencia de catorce días del Sr. Herbert.

El contrato establecido por la Sra. Herbert y el dibujante pretende eliminar los pasajes oscuros dejados a la contingencia de la interpretación, y es redactado con una meticulosidad que define tanto los ángulos precisos de observación, como el salario de ocho libras por día, y no evita determinar el acceso irrestricto a la intimidad de la Sra. Herbert. En medio de unos diálogos elaborados con preciosismo y agudeza, la película desconcierta en el primer momento de exposición: ¿para que se despliega trama tan elaborada? Los conflictos comienzan a plantearse cuando el pintor exige que se mantenga un paisaje igual al día

4. Palabras pronunciadas por uno de los comensales al observar los dibujos terminados.
5. Con Anthony Higgings (Mr. Neville); Janet Suzman (Mrs. Hebert) y Anne Louise Lambert (Mrs. Talmman). Dirigida por Peter Greenaway, producida por David Payne; guión de Peter Greenaway. Gran Bretaña, 1982.

anterior (puesto que su objetivo declarado, según él, es que "No trato de distorsionar o de modificar nada."), y que se respeten las cláusulas de un contrato que divide al día en seis secciones de dos horas. Es allí donde empieza a salir a flote tanto el malestar que produce la mirada del dibujante como las problemáticas consecuencias de un registro "natural" del paisaje, del proyecto "ingenuo" de pasar al papel, y en blanco y negro, lo que se ve, de limitarse a "una actitud totalmente material frente al paisaje".

En primer lugar, el deseo de reproducir con una mirada fiel y completa, la soberbia propiedad delata, de hecho, la estrategia del obsesivo que no se empeña en que nada escape a los planes, a los horarios, al reticulado que se imprime a la naturaleza. Entre la mirada del dibujante y el paisaje por describir, se encuentra el marco de perspectiva que se impone como intermediario simbólico, incide en la composición y sería garante de las proporciones de los objetos en el paisaje.

Las preguntas del Sr. Neville adoptan un aire de ingenuidad ¿para qué le serviría al Sr. Herbert los dibujos de su propiedad cuando se encuentra tan integrado a ella, cuando hay una buena relación entre ambos? ¿Para qué substituir la satisfacción derivada de poseer por un dibujo producto de la mirada de un extraño sobre lo que es propio? ¿Para qué substituir una ilusión propia por otra ajena? ¿Para qué multiplicar las ilusiones? La misma interrogante puede servir al arte en su conjunto: ¿de qué sirve la representación artística a quien se encuentra en íntima relación con su "objeto"? Pero la pregunta sólo se plantea para mostrar inmediatamente su carácter impertinente y empezar a describir la distancia entre la representación y el objeto, entre la ilusión –y su correlato de satisfacción alucinatoria del deseo– y el poseer –con sus ramificaciones en la dimensión anal.

La jornada, meticulosamente dividida en seis partes, y en dos giros para completar la cifra de los doce dibujos contratados, no conduce al resultado deseado. En primer lugar, la naturaleza protesta frente a las imposiciones "estáticas" que pretenden imponerse sobre un marco que ya de por sí parece perfectamente armonioso y simétrico, digno producto del umbral del Siglo de las Luces. La aparición de la niebla –horror de las Luces– desestabiliza la perspectiva y echa por tierra el plan.

En segundo lugar, lo que un día se planteó como "la disposición natural": "eso" está allí, "eso" veo y "eso" represento, pronto se transforma: la triada se divorcia, cada uno de los elementos evoluciona por senderos independientes, y aparecen variaciones intolerables para el pintor. La ropa no se dispuso de la misma manera; los animales –corderos, perros– no dejan de moverse y, por su parte, los personajes no visten los mismos atuendos durante las doce jornadas. El boceto debe reconocer la incompletud necesaria de sus afanes, y queda como único elemento estático, permanentemente desfasado de lo que está allí y de lo que se ve.

Por otra parte, sucede que en las mismas narices del pintor se cometió el asesinato del Sr. Herbert: los rastros están a la vista (una escalera, una ventana abierta, una casaca desgarrada, las botas de montar...), el mismo pintor los registró en los dibujos, y, sin embargo, aun armado con el deseo totalizador subrayado desde el inicio de la película (que no carece de estrategias para lograr sus propósitos), no se dio cuenta de lo que ocurrió ante sus ojos. Los objetos que podrían fungir como prueba de cargo, fueron integrados en los bosquejos sólo como elementos de composición. No es posible negar la calidad de los dibujos, pero en lo que toca a la reproducción de lo real, simplemente éstos soslayaron "lo importante". Este estrepitoso evidenciar de

los límites del arte se desarrolla con un rigor formal y una perfección técnica notable. Al elaborar el marco, y establecer las reglas el juego de la mirada, Greenaway instaura los recursos para su destrucción, estrategia paradójica, (¿suicidaria?), típica del director y guionista inglés.

"Todo" fue descrito en el contrato, en el marco de una sociedad civilizada que se ufana de sus capacidades de programar y de dar un nombre a lo que quiere. Pero en medio del caos que llega a esa ordenada civilización inglesa, las ínfulas de sus leyes se derrumban: ¿sirvén de algo los contratos cuando lo importante, lo que va a cambiar todas las relaciones pasó por otro sitio que evitó cualquier cláusula? Desde la perspectiva del desenlace, una de las intenciones del contrato, sin embargo fue el ocultamiento (tras esa "claridad"), y de allí se deduce una práctica de la ley como simulación y pantalla necesaria del deseo. El contrato aparece entonces como un laberinto de cláusulas que oculta el deseo y sólo atestigua la negociación pasajera de un deseo-carnada.

El artista queda reducido a un accesorio contingente de la "trama" que se desarrolla ante sus ojos: "El dibujar requiere de cierta ceguera." afirma el pintor, pero resulta que los puntos ciegos, aunque los representa, no son para nada intrascendentes. De esta forma se escinde el espacio de la mirada y el del saber sobre "eso" que se mira. Lo mirado no es registrado y desde esta brecha Peter Greenaway abre a la desestabilización. La mirada del pintor interroga un cuadro poblado por personajes que sólo aluden a la infracción, en su intento por interpretar el deseo de la hija de la Sra. Herbert lo cual remite a la escena primaria que se estructura de acuerdo con los intereses diversos de cada uno de los participantes en la intriga.

Por las noches los invitados se reúnen a cenar y afirman que un dibujante carece de fama en Inglaterra; que no hay pintores ingleses, que es una contradicción ser pintor e inglés. Se abre así otra brecha entre la posesión y su representación, entre el carácter de ilusión necesario para el arte y el supuesto pragmatismo inglés que lo desprecia y lo margina. Por ello, los propietarios, los impotentes propietarios, los engañados y cornificados propietarios se reúnen para someter al dibujante a un nuevo contrato: le queman los ojos antes de acabarlo a bastonazos y de arrojarlo al lago cubierto de lirios, frente a la estatua de Hermes que a lo largo de la película no dejó de pasearse por todo el jardín, como si estuviera al asecho del dibujante que se coloca en el sitio de Argos panoptes al que Hermes ha venido a sacrificar, como lo señalan los manuales de mitología griega.

El artista fue contratado simplemente como pretexto. Para demostrar que las intenciones de la vida escapan a su represta-ción directa en el arte, a pesar de que éste registre sus huellas.

Parelaelo al proceso de elaboración de la obra de arte se comete un asesinato: ¿fue parricidio? ¿uxoricidio? Aunque no se puede determinar con exactitud, y existe la posibilidad de que sea ambas cosas, el crimen con toda seguridad partió de las mujeres que por un lado deseaban sacudirse el yugo masculino y procrear a un heredero fuera de lcs cauces reconocidos como legales. Necesitaban un heredero al margen del linaje y se ocupan por ridiculizar a la intervención masculina. Las mujeres se rebelan contra la imposibilidad de "poseer" cualquier propiedad, derecho exclusivo del hombre, como lo dictaba la legislación inglesa del fines de la Edad Barroca.

Los dibujos pretenden ser arte sin imaginación: describen lo que se ve. Y por eso mismo se constituyen también como prueba de infidelidad. Prueba de cargo, objeto que debe ser arrojado

a la postre a las llamas para evitar la desestabilización. En el centro de la película está pues los dibujos y su realización. Pero al dibujante no le interesa su arte, tanto como gozar de los favores de madre e hija, lo cual obtiene tan sólo para descubrirse burlado a la postre. Mientras que a éstas (que redactan el contrato y retienen al dibujante en su propiedad, aunque ceden a los placeres de la carne con el Sr. Neville) lo que les interesa es apoderarse de la mansión, tener un heredero, que en sí mismo tampoco les interesa sino como un intermediario para acceder a la "posesión". Y quienes asesinarán al dibujante y destruirán los dibujos, lo harán para eliminar a quien les despertaba celos. El arte que todo moviliza en la película es a fin de cuentas descentrado por los diferentes intereses particulares.

La película es también una prueba de fuerza entre el comendatario de la obra de arte y el ejecutor, la tensión entre ambos, y sobre la circulación de la obra de arte en la sociedad. Hacia el final, la Sra. Herbert relata una anécdota mitológica: Perséfone se le engañó con una granada y se le obligó a permanecer en el mundo inferior: Neville, que ha traído la granada a la Sra. Herbert, es portador de un significado que desconoce. El arte está preso por sus paradojas. El dibujante observa, pero es ciego ante todo lo que sucede en lo que eligió como escenario por representar. Pero está cegado ante las señales que se le dan como anuncio del desenlace de su propio destino.

El artista no logra satisfacer el deseo del comandatario. No puede hacerlo, incluso pagando el precio de su propia vida. El artista contratado es al mismo tiempo prostituido, utilizado como semental y una vez que ya no sirve para ningún propósito inmediato es desechado: se le queman los ojos y luego es ahogado. Un contrato basado en el placer cuesta la vida, significa

la muerte para quien lo firma temerariamente exigiendo tener un acceso irrestricto al placer femenino que a fin de cuentas deseaba la castración. Y, ya utilizado, despojado de sus atributos fálicos, de nueva cuenta aparece la premisa "Un hombre sin propiedades merece morir."