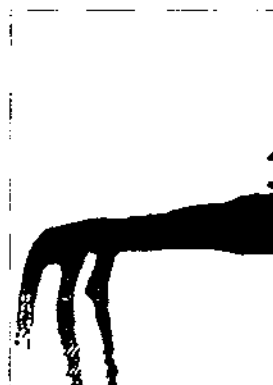


**Lo posmoderno:
lo asexuado**

Ignacio
Martín
Jiménez



1- Introducción.

En este artículo se propone una interpretación de las características fundamentales de lo posmoderno desde un punto de vista a mi juicio no suficientemente explotado, el de la significación simbólica. Como objeto de análisis, se parte de un texto emblemático, "Caballería rusticana" de Buñuel, para tratar de comprobar cómo el deslinde sexual, la pérdida de la figura del "padre simbólico", está en la génesis de la cultura de lo posmoderno y sus manifestaciones artísticas.

2- Lo pos(t)moderno.

Se empezará por definir el campo de aplicación objeto de este análisis; por rechazar el término "postmoderno", en cuanto implica un "después de" lo moderno, para centrarnos en la posmodernidad entendida como el discurso vinculado a la modernidad, como su "sombra", su alter ego.

La modernidad comienza con la Ilustración y su discurso prometeico ligado al racionalismo, luego continuado por la Revolución francesa y el orden del discurso artístico por el neoclasicismo (creencia en la posibilidad del arte como objetivo-racional y por tanto codificable estrictamente en el academicismo ilustrado: casi podría decirse del intento de crear una ciencia del arte). Por el contrario, la posmodernidad supone la absoluta subjetivización del discurso. Si por algo se caracteriza la contemporaneidad es por esa explosión del Yo hasta cierto punto caotizada: un Yo desgarrado en las vanguardias de contacto con lo real (camino del realismo al expresionismo), o un Yo hipercognitivo ("Yo sé"; del cubismo a los minimalismos: la única verdad son los elementos formales, semióticos).

Para comprender el sentido de esta afirmación, deberíamos recurrir a la interpretación lacaniana del arte. La teoría de Lacan se articula alrededor de tres instancias: lo real, lo simbólico y lo imaginario. Lo real es el espacio de lo incomprensible, la materia en sí, el cuerpo. Según Lacan, el contacto con lo real (con el cuerpo, por ejemplo) es potencialmente productor de goce; pero, en un grado excesivo, deviene en algo siniestro (es el ojo cortado de *Un perro andaluz* de Buñuel). Por eso, afirma, nos defendemos de él (aunque al tiempo lo buscamos) con palabras, con lo simbólico. La ciencia, la religión, el arte son desde esta óptica una reelaboración de lo real, una protección mediante palabras de aquello que no podemos entender, y cuyo contacto es hiriente. Mientras el modelo de representación clásico cae del lado de lo simbólico, rodeando de palabras-historia, de narratividad, ese hiriente espacio de lo real, potencialmente siniestro, literalmente disimulándolo, sublimándolo, lo posmoderno supone una toma de contacto con lo real desimbolizado.

Somos seres hablantes, e incluso (según la interpretación de J. David Nasio¹) "somos seres habitados por el lenguaje", "superados por el lenguaje", lo que equivale a decir que cuando hablamos nuestro cuerpo (como puro goce, como energía psíquica, del

¹ Juan David Nasio, *Cinco Lecciones sobre la Teoría de Jacques Lacan*. Gedisa, Barcelona, 1993, p.46.

cual el cuerpo orgánico sería simplemente la caja de resonancia) queda afectado. Es decir, la palabra, la simbolización (la ciencia, el arte, el mito) es una defensa contra el goce. Y, a la inversa, donde la palabra desfallece, como en el arte, aparece el goce.

Si el sueño de la ciencia es someter la materia a su discurso, en la cultura posmoderna esta posibilidad es radicalmente negada: sólo podrá hacerse un discurso simbolizado (artificial, radicalmente subjetivo, a lo sumo intersubjetivo), de una verdad igualmente artificial, y por lo tanto percibido como falso.

Si en el arte clásico lo sintagmático, lo narrativo (lo manifiesto: lo real) aparece tamizado por la metáfora de lo Auto/reprimido (o reelaborado), las vanguardias sacan a la luz, ponen de manifiesto de forma pornográfica lo que antes era pura latencia metafórica. Precisamente, una de las características de lo posmoderno (frente a la búsqueda de pureza del modernismo) es la mezcla, el *collage*, el pastiche... en definitiva, lo impuro, lo ecléctico (los paisajes de *Cielo sobre Berlín* de Wenders), lo anacrónico (la comisaría con puertas "western" en *Blade Runner*), lo desacralizado.

Tiempos y espacios absolutos aparecen continuamente negados: en el monólogo interior del *Ulises* de Joyce (no olvidemos el crucial momento que en el año de su edición, 1922, vive la ciencia física con la enunciación del principio de indeterminación), en *El inmortal* y otros relatos de Borges, en el eclecticismo de los "neos" (neogótico, neoclásico, etc.). Las escenografías de las películas posteriores al Modelo de Representación Institucional del cine clásico de Hollywood² registran frecuentemente un sentido atemporalizante: buena parte de las películas de los años 50 se dedican a desmontar el aparato semiótico del cine clásico, a parodiar los géneros anteriores (en tanto movimientos codificados), haciendo presente el punto de vista de la representación ("mostrando" la cámara como en la *nouvelle vague*, o haciendo que el actor se dirija al público como en el teatro becquetiano), es decir, mostrando carnalmente que lo que se representa es una representación, un artificio: es lo que puede denominarse "efectos de la verdad", encarnación de las estructuras del montaje, presentes así en el propio marco de la obra artística para hacer patente su distancia (¿insalvable en lo posclásico?) con la realidad: es el caso de la radical autonomía de la cámara ya presente en *Sed de mal* de Orson Welles. Además, relatos como *Los pájaros* de Hitchcock dejan de tener clausura, fin: el final de la película supone una abolición del horizonte (inundado de pájaros, no humano: pérdida de la palabra, que ningún protagonista logra finalmente articular), así sin diferencia topológica posible (no se puede llegar a ningún sitio, todo es un espacio-invasado, un espacio-repetición tan siniestro como las ciudades modernas y sus líneas ortogonales e idénticas). Si la literatura clásica es el espacio donde se hace posible decir la verdad, las vanguardias son el espacio de mostración de la mentira.

Así, todo su discurso semiótico aparece ligado al plano de lo imaginario (aspecto éste que es reconocido sin rubor por la propia obra vanguardista, a veces de forma absolutamente explícita), como una mascarada, como puro artificio asignificante. Al igual que les sucede a los argonautas, navegar en el espacio se torna preciso, pero vivir no.

² Según la nomenclatura, ya de uso generalizado, de Noel Burch.

En las vanguardias, la experiencia de toda palabra es una farsa³, por lo que cualquier discurso es huero. Así sucede en el monólogo interior del *Ulises* de Joyce⁴, buen ejemplo de esa azarosidad del lenguaje, de esa pérdida de significación, de ese "grado cero" del discurso, que se escribe sólo.

3- Entre el no-padre y el padre-siniestro.

La palabra correspondería en la visión freudiana-lacaniana al padre (al padre simbólico). Y esta es una de las características básicas de lo posmoderno: la dificultad, la casi imposibilidad de asumir la función de padre (la función de producción simbólica de padre), de "héroe" (el héroe es aquél capaz de mantener la palabra, de soportar el sacrificio que exige sostener ese símbolo hasta sus últimas consecuencias). Las derivaciones de esta inexistencia del padre, de esta desarticulación de la personalidad bajo el principio del placer, se cuentan precisamente como los rasgos peculiares de la producción artística posmoderna: delirio de la fragmentación (corporal⁵, temporal -eclecticismo ahistorizantes y sin tiempo-, espacial -pastiches y espacios de la representación sin clausura...), ludismo elloíco-incontinencia verbal⁶, cotidianización de lo escatológico, operación de desconocimiento e indiferencia, amoralidad ("moral de lo divertido"), desacralización narcisista (ironía-parodias), etc.

Precisamente es este el ámbito donde inscribiremos *Caballería rusticana* de Buñuel. Recordemos la función del padre simbólico: por un lado, ha de prestar su palabra fundadora, su "sí, quiero" al hijo. En definitiva, marcar un "para qué" en la vida del hijo, un punto cero sin el cual no hay sentido (ni siquiera desde un punto de vista estrictamente topológico: no hay un principio), y por lo tanto no puede haber espacios-tiempos afirmables. Sabemos, por Freud, que el azar desaparece en el momento en el que producimos un sentido: creemos que el azar existe en tanto permanece como inexplicado, es decir, real. El discurso, así, hace que estalle el sujeto que no está "sujeto" a un sentido. Por otro lado, el padre ha de enunciar la primera negación (base del principio freudiano del Superyo): él renuncia a la posesión sexual de los hijos (la pérdida del padre simbólico en el occidente contemporáneo se traduce en una cultura incestuosa, siniestra) a cambio de

³ En *Oda marítima* de Pessoa, aparecida por primera vez en el número 2 de la revista *Orpheu*, en 1915, signada por el heterónimo Alvaro de Campos: "Ven cuidadosa/ ven maternal,/ paso a paso, enfermera antiquísima que estuviste sentada/ a la cabecera de los dioses y las fes ya perdidas/ y viste nacer a Jehová y Júpiter/ sonriente, pues todo es para ti falso e inútil."

⁴ Jung afirma que a lo largo de todo el *Ulises* de Joyce, no se está hablando de ninguna alegoría, sino del símbolo como expresión de una entidad inaprehensible: Ulises quiere ser una consciencia desligada del objeto, del cuerpo.

⁵ Correspondiente al complejo del delirio del despedazamiento, precedente a la formación de una imago del yo que supone la superación edípica.

⁶ "Sr. Smith: ¡El Papa se empapa! El Papa no como papa. La papa del Papa./ Sr. Martín: ¡Bazar, Balzar, Bazaine!/ Sra. Martín: ¡Paso, peso, piso!/ Sr. Smith: ¡A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!/ Sr. Martín: ¡B, c, d, f, g, h, m, n, p, r, s, t, v, w, x, z!/ Sr. Martín: ¡Del ajo al ojo, del ajo al hijo!" De *La cantante calva*, de Eugène Ionesco.

marcar su posesión de la madre de éstos, y por tanto interrumpe el deseo de posesión materna del hijo. Esto es precisamente lo que permite al niño (hasta entonces incapaz de percibirse distinto de aquello que es el objeto de su placer, la madre) diferenciarse, autoidentificarse, establecer una topología espacial y corporal adecuada. Cuando falta la figura del padre (porque ninguna palabra es afirmada, sacralizada, por la percepción de toda limitación como "artificial" y falsa), aparece una descompensación, lo femenino-placer lo puebla e invade todo: a la vista de los textos dominantes en el occidente contemporáneo, es este el gran drama de nuestro tiempo.

4- *Caballería rusticana* de Buñuel.

Tras esta introducción, estamos en mejores condiciones de afrontar el análisis textual de *Caballería rusticana*:

"En medio de la tarde truncada sin paisaje ni remota luna un árbol seco crispaba sus implorantes ramas, tendiéndolas hacia el espejo inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto.

Sobre la cuerda del horizonte, tres pastores inmóviles sin conciencia ni cayado, ponían una enigmática viñeta al increíble atardecer.

Eramos tres hermanos. El, Ella y Yo.

EL=ELLA

ELLA=YO

EL=YO

Eramos tres gemelos. Bajo nuestro techo nunca besos de cristal florecieron en nuestras frentes. Es triste y humillante hablar de ello pero éramos tres gemelos partogenéticos.

He aquí lo que sucedió una tarde, mejor aún *aquella* tarde truncada sin paisaje ni remota luna.

Durante largo tiempo hasta casi perderlo de vista, mi hermana asomada al gótico ventanal, única luz solitaria de la estancia le había dicho adiós con la blanda caricia de sus pañolillos. Luego se había sentado junto al hogar y allí hilando había diluido las horas con sus miradas, siempre con rumor de arroyos, siempre vírgenes como convenía a su condición de doncella.

Sin embargo, de su corazón pesaba el negro presentimiento de la tarde, con el monótono e inflexible oscilar de un péndulo.

De pronto, ladró el jardín. Alguien marchaba por la avenida.

¡AH!... Por fin.

Volvió EL. Eran las seis y pico del tiempo. Pero volvió sin ELLA. ¿Dónde la había dejado? ¿Qué hizo de su casta alegría? ¿En qué hosco minuto se unió a ELLA para siempre con la tarde hermética, escalofriante, irremediable como el pasado?

Despavorido, conteniendo la respiración le vi entrar sin preguntárselo. En sus ojos temblaba aún el último estertor del día.

Mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.

¿Qué angustia Dios mío?

- Hermano es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana...

Sin exhalar un grito, retorciéndose de dolor. Las lágrimas rodaban caudalosas por su rostro, mas antes de caer a tierra se le iban cuajando por las mejillas, por el pecho. Eran lágrimas ardientes, lágrimas de cera y el arrepentimiento vivo como una llama temblando sobre su cabeza. Ya todo él se derretía como un grueso cirio.

Atadas, codo con codo, entraban en la estancia las tinieblas."

Luis Buñuel, *Caballería rusticana*

El texto aparece presidido por una característica fundamental: la indiferenciación de los personajes. El narrador, "Yo", asume pronto la autoría ("Eramos tres hermanos [...]"; "He aquí lo que sucedió una tarde [...]"), adopta un punto de vista hasta cierto punto omnisciente. Sin embargo, acaba por confundirse, por ceder el papel de conductor del relato, para ser receptor del propio discurso de la enunciación: "¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética [...]?" "Hermano, es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana..."

Pero no se trata simplemente de un proceso de deconstrucción de lo afirmado (aunque en este caso afirmado desde el punto de vista de la autoría de la enunciación), sino que éste se ha de inscribir en el marco más amplio de la indiferenciación sexual que preside todo el relato. Característica ésta, por otra parte, que conforma el espacio propio del discurso de lo posmoderno.

EL=ELLA=YO. Los nombres no encuentran, tanto al principio como al final del texto, su lugar diferenciable, su espacio propio. Si la anterior proposición en mayúsculas es de por sí un mecanismo especular, la misma confusión EL=YO se reproduce de cara a la relación Narrador-Objeto del Relato. El discurso, podríamos decir, escapa a la posibilidad de ser articulado de manera continua y coherente. Porque, para existir continuidad en lo narrado, es previa condición que exista continuidad en el narrador, que en el texto se desvela inexistente, inasumible.

La gradación de la identificación-confusión de personajes domina así buena parte del relato: primero hermanos, luego iguales, luego gemelos, finalmente partenogenéticos. Narrativamente es esta misma confusión topológica, esta indiferenciación de dónde acaban los respectivos espacios lo que preside un contexto delineado así como amorfo, siniestro, finalmente habitado por las tinieblas. ¿Dónde se ubica cada uno en cada momento, en esta ceremonia de caotización del discurso?: si en el sexto párrafo YO todavía ve a ELLA, sin solución de discontinuidad en el séptimo y siguientes son EL y ELLA quienes mantienen una aludida coexistencia en un mismo espacio. Finalmente esa inquietante afirmación (¿o pregunta?), grado máximo de la ambigüedad: "-Hermano, es posible que tú, a ELLA, a nuestra hermana..." ¿Se afirma o se pregunta? Podríamos perder inútilmente el tiempo analizando los argumentos en pro y en contra de ambas posibilidades (¿enunciada por EL, hacia YO?; ¿pregunta -en todo caso sin la grafía propia de la interrogación directa- de YO hacia EL?); pero lo cierto es que se trata del momento culminante de la destrucción del discurso, de la negación de la posibilidad de que nada sea dicho, porque carecemos de los elementos mínimos indispensables: alguien

que diga y alguien al que se diga algo. En el texto no están diferenciados, y por lo tanto podríamos decir que en cierto modo no existen. Lo que queda es, pues, puro eco, pura reverberación del lenguaje, la constatación de que toda palabra es imposible, de que no logra ser sustentada en medio de un discurso que la justifique.

El/los personaje/s (?) aparece/n literalmente flotando, “colgado/s” (por emplear una palabra posmoderna) en un espacio de suma indiferenciación, tanta como la existente en su interior. En definitiva, este texto es válido ejemplo de que lo posmoderno aparece intrínsecamente ligado al plano del deseo, del que los personajes no logran salir porque no poseen un principio delimitado, porque no poseen un padre simbólico: el sujeto se concibe como “gemelos partenogénéticos” entre los cuales no hay un límite claro, porque son azarosamente concebidos, porque carece del proceso generador de la identidad individual (el padre), y por lo tanto sólo pueden deambular siniestramente por el plano de sus deseos, de su macabro goce: YO=EL+ELLA. No hay ningún contacto sexual en el texto que no sea abrupto, que sea simbolizado, acotado: no hay “besos de cristal” que florezcan en “nuestras frentes”, ni tampoco “remotas lunas”: todo contacto resulta invasivo, abrupto, inasumible.

El hombre tras su nacimiento físico ha de nacer simbólicamente (eso es precisamente ser hombre); es decir, ha de separarse del plano de su deseo, si se quiere, ha de diferenciarse de la madre simbólica (fuente de todo su placer). Si no, esta relación (que aspira a ser una relación absorbente, total) aboca al sujeto a una falta de identidad: sin su clausura por parte del padre no puede haber una percepción del sujeto como distinto al objeto de su deseo (y en este sentido hablamos de un segundo nacimiento). Sin embargo, el/los personaje/s de Buñuel no aparecen como capaces de deslindarse (siquiera topológicamente).

En segundo lugar, se trata de un discurso caotizado por cuanto la diferencia sexual es literalmente (en los textos de vanguardia, en cuanto a tratamientos de lo real desimbolizado, todo es manifiesto) aniquilada. Lo masculino y lo femenino aparecen siniestramente imbricados: “mi hermano dejó caer en un rincón su viejo fusil árabe y se puso a sollozar junto al fuego.” La confusión de roles (“fusil”/“sollozar frente al fuego”) preside todo el relato de forma tortuosa (“se derretía como un grueso cirio”: lo masculino cede ante lo femenino)

¿No es acaso el mismo mecanismo que rige *Un perro andaluz*? El lorquiano “¡Qué perfume de flor de cuchillo!” y otros textos similares reflejan la sensualidad/goce (“perfume de flor”) ante ese desgarró de lo real, literalmente “cuchillo”, lo que corta, lo que mata, lo que supone el acceso a lo carnal reflejado también en ese inicio igualmente lorquiano de la película de Buñuel. Tras el preámbulo de la citada película, la primera escena nos muestra un hombre en bicicleta desvirilizado, vestido como una delicada adolescente de colegio de monjas (en nuestra ELLA, “siempre vírgenes como convenía a su condición de doncella”, con “su casta alegría”). En *Caballería rusticana*⁷, este acceso carnal (de “fusil árabe”) también supone un goce necesariamente tóxico, como todo

⁷ No vamos a entrar en el correspondiente análisis, pero sería productivo tener en cuenta la intertextualidad (otra de las componentes propias de ese espacio ecléctico de lo posmoderno, frente a la pureza del modernismo) latente entre esta obra y la conocida pieza musical.

encuentro con lo real cuando no está clausurado, cuando no existe una prohibición, una palabra que delimite lo prohibido, el incesto: finalmente, EL ha de derretirse como un cirio, su masculinidad (con la que aparece identificado, dado que en el penúltimo párrafo se efectúa la igualdad EL=CIRIO) no puede resistir ante el goce, y “despavorido”, se ha de derretir, literalmente se ha de delimitar mientras el propio espacio físico del entorno se desdibuja con él: “entraban en la estancia las tinieblas”. Es decir, no queda nada: todo YO=EL=ELLA es inconsciente porque no hay nada que lo sujete, porque no hay nada que lo contenga, y por ello se derrite, se desparrama (como en los textos de Sade, ¿por qué no desparramarse y desparramar semen?)

El caos espacial y temporal se refuerza con otros elementos textuales. El espacio, toda topología posible, se vuelve ilimitable, desdibujado (“En medio de una tarde truncada sin paisaje ni remota luna [...]”), fosilizado (“Sobre la cuerda intacta del horizonte [...]”; “¿Por qué los dos sutiles remos de la tarde -luz y sombras- no surcan aires ni estilizan formas?”; “en el más lejano rincón del ciclo”) También en el nivel de la deconstrucción temporal encontramos elementos como “había diluido las horas con sus miradas”, “Eran las seis y pico del tiempo”, “¿En qué hosco minuto se unió ELLA para siempre con la tarde hermética?”.

Esta constatación, propia de *Caballería rusticana* pero trasposable a la generalidad de los textos posmodernos, nos sitúa ante una necesaria reflexión: ¿por qué esta incapacidad de fijar tiempos y espacios absolutos, también visible en su eclecticismo ahistorizante, en el eclipsamiento del horizonte temporal (ese horizonte que en nuestro texto es “cuerda intacta”)? No hay tiempos ni espacios porque no hay orígenes, porque no hay un “segundo cero” ni una “coordenada cero”: el hombre posmoderno está concebido azarosamente (hablamos, bien entendido, desde el punto de vista simbólico), sin un padre-héroe capaz de pagar el precio que implica instituirse en padre-simbólico, y que permita al sujeto existir (podríamos añadir “sexualmente”): “tres gemelos partogenéticos”. El único espacio no femenino, el de fuera de la casa, el jardín, aparece precisamente como el amenazador: “ladró el jardín”, “tarde hermética, escalofriante” (“tarde” no es concebida en el texto como elemento temporal, sino espacial, lo de fuera), “árbol seco” que “crispaba sus implorantes ramas”.

Los textos generados por los esquizofrénicos muestran precisamente esta misma confusión, esta incapacidad de delimitar su espacio propio. Su discurso es incoherente por la imposibilidad de mantener un punto de vista único, dado que se confunden con los otros seres de la narración, con sus familiares, con los objetos...

El texto constituye una plaga de la no temporalidad: por un lado, sucedió “una tarde, o mejor aún *aquella* tarde truncada sin paisaje ni remota luna” (el propio mecanismo narrativo, en definitiva el deseo del narrador de contar, de contar como él quiera, se hace explícito: sucederá cuando YO disponga, cuando mi deseo disponga); por otro, ese “monótono e inflexible oscilar de un péndulo” que no logra diferenciar tiempos, que no logra significar su función. Sin embargo, más clarificadora resulta la desarticulación temporal del párrafo que comienza precisamente por un ambiguo elemento cronológico, “Durante largo tiempo [...]”. Es un espacio-tiempo imposible de reconstruir: ELLA está asomada al “gótico ventanal” (nótese la explicitación de ese elemento ahistórico, lo “gótico”, antes del sustantivo como forma de subjetivización) y luego se sienta, El

posteriormente regresa, pero sin ELLA... La relación causa-efecto, al igual que en la física cuántica formulada también en la segunda década del siglo, no es necesaria, es indeterminable. O, si se prefiere, no existe una articulación temporal lógica: “luego”, “de pronto”, “dónde”, pierden su función de articulación lógica.

EL, tras su fatal encuentro con ELLA, vuelve al espacio de lo femenino, la casa-junto al fuego, espacio que, desimbolizado, necesariamente ha de tomarse hiriente, capaz de deshacer con su llama a quien habita el espacio de su deseo. Es decir, no es capaz de separarse de su propio deseo, ni siquiera consumándolo (para Lacan, autor paradigmático desde el punto de vista científico del posmodernismo, el deseo no puede ser satisfecho porque no tiene objeto, se desarrolla en el plano de lo imaginario): ese temblor en sus ojos del “último estertor del día” (de la imagen tras consumir su deseo) anticipa esa “llama temblando sobre su cabeza” de la que no puede librarse. En definitiva, se trata de un texto posmoderno por esa idea implícita de que nada puede satisfacer en la realidad, todo defrauda e incluso hiere.

Todo, pues, se vuelve siniestro eco, pura reverberación incapaz de significar: tal vez la misma que preludia el marco donde se desarrolla la escena, ese “espejo inflexible del cielo que reproducía hasta el infinito aquel atroz gesto”. Hasta cierto punto, se trata de un relato así sin principio ni fin, un viaje del negro atroz del cielo (sin “remotas lunas”) a la estancia (el espacio más íntimo de lo femenino-casa, “junto al fuego”) igualmente penetrada por “las tinieblas”.

Pero *Caballería rusticana* no es una excepción dentro del panorama, del amplio elenco de textos que constituyen la parte dominante del discurso artístico del occidente contemporáneo, y que hemos denominado “posmodernos”. La nómina de ejemplos sería casi inabarcable, incluyendo creaciones recientes en el campo cinematográfico: tal es el caso de *Instinto básico*, cuya última escena es antológicamente ilustrativa de la confusión de roles simbólicos masculino-femenino. No menos significativo e igualmente explícito es el siguiente párrafo de *Oda marítima* de Pessoa, en el que emerge esa hiperpresencia de la mujer frente al deseo del hombre, descompensación que conlleva necesariamente a que éste goce sea sádico:

“¡Ser mi cuerpo pasivo la mujer-todas-las mujeres
Que fueron violadas, muertas, heridas, desgarradas
por los piratas!
¡Ser en mi ser desgarrado la hembra que tiene que ser de ellos ! (...)
Porque ella gozaría con vosotros, pero sólo en espíritu, enfurecida
Sobre cadáveres desnudos de las víctimas que hacéis en el mar!”⁸

Se trata de un proceso de inevitable neurotización, en el que las siniestras Madrinhas que se instalan, impotencia y utopía (desgarro y ansia del todo), son las generadoras de un quedarse estancado en el plano del deseo: problema por otra parte emergente en el occidente contemporáneo.

⁸Fernando Pessoa, “Oda marítima”, 1915, número 2 de la revista *Orpheu*..

5- Conclusión.

Hemos obviado otras posibles aproximaciones al análisis textual de *Caballería rústica*, para centrarnos en las coordenadas simbólicas del texto, en su talante de deconstrucción y caotización del discurso propio de lo posmoderno. Es forzoso que nuestra interpretación se quede “coja”, resulte parcial. Sin embargo, nuestra propuesta, aún admitiendo su insuficiencia formal, ha pretendido ir más allá. Con nuestro análisis hemos pretendido reivindicar fundamentalmente dos aspectos que consideramos productivos a la hora de interpretar dichos textos, y que ahora glosamos a modo de conclusión:

—Los relatos posmodernos han de interpretarse de forma textual, literalmente, tan al pie de la letra como son emitidos. En el esquema lacaniano los hemos de situar del lado de lo real desimbolizado: lo que en los textos clásicos es ejercicio de reelaboración, de ocultación, en los textos posmodernos es un ejercicio de mostración (aunque ésta satisfacción inmediatez del deseo sea hiriente, como en la comentada escena inicial de *Un perro andaluz*, e insatisfactoria, como en *Caballería rústica*).

—Las características propias de lo posmoderno derivan de la indiferenciación de roles sexuales simbólicos, o, si se prefiere, de la imposibilidad de sostener la palabra fundadora, la palabra del padre-simbólico.