

Pasión vs. Posesión

Beatriz Castelló Sánchez

El ensayo que a continuación presento busca ser fiel precisamente al origen etimológico del término ensayo del latín *exagium*, como acto de pesar, pues lo que pretendo es pesar lo humano, en qué medida somos capaces de contarlo y de aceptar todo lo que ello conlleva.

En este sentido he creído interesante y conveniente acercarme a la obra de Shakespeare, *Otelo*, y al polémico film de Roman Polanski, *Lunas de hiel*, para buscar un punto de unión, un lugar común, un espacio compartido en el que vernos incluidos.

Ambas obras narran historias de amor y desamor, son historias conectadas por el hilo argumental de la duda y el intento de conocimiento del otro.

La historia de Otelo es la historia de cualquiera de nosotros, de lo que sentimos y esperamos, de lo que pedimos al mundo y a los demás, la verdad y una respuesta clara.

Narra, igual que la película, la arriesgada experiencia de los celos y la desconfianza, en ocasiones infundada. Un rumor, un gesto son suficientes para dar lugar a ello; a Otelo le bastan, aunque al principio se resista a escuchar, a creer, a pesar de que reconoce que “dudar una vez es estar convencido”, Yago se aprovecha de la fragilidad de Otelo (la de cualquier persona) para inventar una infidelidad de su esposa con Casio, personaje que se ha ganado la simpatía de Desdémona por su lealtad y honestidad, lugar que trata de ocupar Yago, para poder subir en el escalafón militar. Otelo no tardará en pedir pruebas de tal infidelidad, aunque no sean reales, y tal interés se muestra en estas expresiones, “¡...asegúrate de demostrarme...!”, “¡Pruébalo a mis ojos...!”. Como podemos apreciar, asistimos a un juego de poderes, a un conflicto interno, a un círculo de contradicciones; por un lado Otelo ve frustrada la imagen idealizada que tiene de su esposa, y por otro la sigue adorando. Desdémona representa ese lado divino, esa pureza, mientras Otelo asume el papel de bestia, y ambos personajes, (cuyos comportamientos se pueden incorporar al trabajo de la película) responden a la tentación humana de huir hacia lo que en nosotros hay de divino, ideal o hacia lo que tenemos de bestia, de biológico, animal. Esta animalidad es un aspecto que comparten ambas obras, ubicada en el amor y la pasión, recordemos el fragmento en *Otelo* que dice así: “...levántate, hay un cordero viejo y negro cubriendo a tu oveja blanca”, y a la escena de *Lunas de hiel* en la que dos de sus protagonistas simulan montar sobre un animal, acompañados de todo tipo de objetos e instrumentos con los que se busca avivar introduciendo cambios en el deseo y la práctica sexual, ya que parece que va desapareciendo y no resignándose a ello, creen necesitar de estímulos externos a la relación, para no morir del todo. Así consiguen deshumanizar un poco el acto sexual, subrayando la parte mecanicista como si fuera lo único que compone tal actividad, tal forma de comunicación que se vuelve incomunicación pues ya no les dice nada, ya no tienen nada que decirse con el cuerpo. Tal y como comenta Guido Almansi en su obra *Estética de lo obsceno*, la situación inicial es erótica pero el erotismo es llevado a tal grado de tensión que no se puede resolver más que en imágenes agresivas, es lo que se conoce como extraña convergencia entre Eros y Thanatos, en esa comunión entre los deseos por ejemplo de abrazar y estrangular, de la que somos testigos cuando vemos la película y leemos *Otelo*.

Aunque no me gusta demasiado el binomio amor-odio para definir un tipo concreto de relación, pues no me resulta comprensible, no alcanzo a entender cómo pueden darse uno y el otro a la vez, creo que encajaría con el perfil de nuestros personajes; esas

situaciones en que Desdémona soporta, se culpa incluso y se pregunta, pero siempre de forma sosegada, ajena a ella, serena, resignada, sobre las que cabría preguntarse si quizá Desdémona no siente una especie de placer con ello, al no mostrarse afectada por el dolor que le está causando su esposo. Preparar el lecho con las sábanas de la noche de bodas puede simbolizar un intento de recuperar a Otelo y su confianza, o una forma de masoquismo, morbo, que se vale de recursos de índole fetichista para ilustrarla. Así de rotundo se pronuncia Manuel Ángel Conejero al respecto: "Cuando dos esposos se quedan solos, ...jamás puede saber cada uno en qué piensa el otro...quizás uno de los dos está traicionando ya. Esto es una tortura. Es tortura para Otelo y para cualquiera. Es la confirmación de que el abismo de incomunicación no puede ser salvado".

Discrepo de Conejero de esta afirmación, aunque sólo en parte, pero en la principal; creo que la cuestión está en evitar llegar a ese abismo que no supone o implica necesariamente la muerte real, (aunque en estos casos si) sino, con Cavell "el aniquilamiento de la propia identidad", el construirse como seres anulados, extraños, perdidos, ajenos el uno al otro, y al mundo, en definitiva, muertos, en cuanto negados, que han buscado conocerse, confiarse, decirse la verdad, confesarse, convertidos pues en objetos de conocimiento.

La obra de Shakespeare ha sido interpretada, comentada, analizada y leída desde muchos y diversos puntos de vista, de entre los que destaco dos que especialmente se centran en el tema de la duda y la no-comunicación, la perspectiva de Stanley Cavell y de Manuel Ángel Conejero que habla de *El problema de la no-comunicación en "Othello" de Shakespeare*. Cavell atribuye a los textos de Shakespeare el investigar la actitud escéptica respecto a las otras mentes, esto es, aquélla que determina que no se puede conocer lo que piensa o siente el otro, y por ello optar por la estructura literaria de la tragedia y su lógica es la elección más acertada pues "...constituye la forma pública de la vida del escepticismo respecto a las otras mentes", y "...es el lugar donde no se nos permite escapar a las consecuencias...de este encubrimiento: que el fracaso en reconocer un caso ideal de otro constituye una negación de ese otro...". Cavell parte de la tesis (de la que me quiero apropiarse para aplicar a *Lunas de hiel* también como historia trágica) de que "...el problema del otro no es un problema de conocimiento o...que no es el resultado de la decepción producida por un fracaso de conocimiento, sino de una decepción producida por su éxito".

Se trata del amor de la única manera que la historia lo puede concebir, extremo, bajo el que se actúa y padece como si de un combate cuerpo a cuerpo diario se tratara.

La exterritorialidad estructura el acto narrativo, de manera que la limitación al espacio interior reclama el exilio y la extrañeza como factores principales de la existencia humana y condición del conocimiento. El otro se transforma así en un cuadro enigmático, en un otro de difícil acceso, y sin embargo no se puede renunciar a él. Así se encuentran los personajes, que aman y cuentan anulando al otro en cada palabra, en cada gesto; seres perdidos, solos, como en otra ciudad (de ahí la inclusión de la metáfora del barco, del viaje sin rumbo, en la película, y el marcado acento de las nociones de identidad cultural y extranjería en Otelo), todavía más, ya ni siquiera personas pues carecen de tiempo, de espacio, de nombre, han sido absorbidos por el poder del amor, ajenos a todo y así mismos, incluso a la indiferencia del otro, que, aunque conscientes o no de la gravedad de la situación, asumen que ésta forma parte de lo humano, que no cabe solución posible pues no existe problema. Ambos autores profundizan en esos miedos y para ello se valen de una cuidada labor descriptiva, sobre todo de los momentos íntimos de los amantes, cuyo valor narrativo no sólo estriba en la plasticidad, expresividad, y lo explícito de las descripciones eróticas (en el caso de la película), sino en lo que representan; suponen un reconocimiento, un descubrimiento del propio cuerpo y del ajeno, (y la renuncia de los mismos), luego una reflexión sobre el límite del espacio que no es propio y por tanto escapa a nuestro conocimiento.

Ahí se resuelve el amor como pasión, en concebir al otro como objeto total de posesión de forma que acaba anulándose como persona, como mujer, como hombre, como amantes y amados, anulándose él con ella, derivando en una instrumentalización del deseo,

de la pasión, de los cuerpos anónimos, tachados; así cobra sentido el recurso de los protagonistas al fetichismo, entre otras prácticas rituales.

Estamos ante una nueva forma de frustración en el amor con implicaciones de carácter antropológico, donde los celos juegan un papel prioritario. *Lunas de hiel* se enfrenta a ellos desde el principio de la cinta; la puesta en escena es idónea para conseguir la atmósfera perseguida, un crucero en barco, la mar en calma, una navegación tranquila, donde los elementos no perturban la monótona y serena vida a bordo, sino que la tempestad nace del conflicto entre sus personajes, dos parejas. A través del flash-back asistimos como espectadores a la radiografía de dos amantes, invitándonos, casi obligados, a ser partícipes de la misma. Así comienza el conflicto, desde y hacia la confesión de uno de esos amantes a otro, ambos tienen más en común de lo que piensan y por ello esa historia los convierte en inseparables; el que cada vez necesita más contarla, decir su amor y odio, y el que necesita oírlo. Polanski es consciente de que mediante ese conflicto va a lograr crear el clima de tensión, inseguridad, desesperación propios de la amenaza de una tempestad. Pero en realidad el mar está ausente, como lugar indeterminado donde sucede lo determinante de la narración. El hombre no queda reducido a un punto en el paisaje, perdido en un mundo de dimensiones extrahumanas, sino que es el panorama mismo el que adquiere, precisamente, dimensiones humanas.

En *Estética de lo obsceno* se plantea una recuperación de la categoría de lo obsceno, pero renovando su significado, disolviendo el aura de indecencia para devolverle plena ciudadanía en el mundo de lo expresable.

Se podría decir que las dos parejas que coprotagonizan la película, “viven” la relación de pareja de forma pasiva, indiferente, muerta. El prototipo de pareja de clase burguesa, que lleva una vida aburrida, en y con la que han aprendido a dejarse llevar por el tiempo, acuden a este viaje como terapia (que resultará de choque) a través de la cual quieren intentar buscarse el uno al otro, descubriendo al final que en realidad no querían encontrarse. Si a ello le sumamos el papel que juega la otra pareja como pareja exhibicionista que han llegado a un punto en que no tienen otra forma de comunicarse que la de hacerse daño, otra forma de amar más que la del odio. La tentación de escuchar esa exótica vida en común, que comienza con un encuentro fugaz, un cruce de palabras y miradas, y un seguimiento, que acaba en persecución y vigilancia, de la chica por parte de él; una obsesión nacida principalmente por la diferencia de edad y la fuerte atracción física que siente por ella, se irá trasladando a los esquemas de ella sobreviviendo como puede a la indiferencia del amado.

La pasión se apodera de la relación en el sentido de que se padece algo que no es posible cambiar y de lo que no se puede rendir cuentas. La semántica de la desmesura establece una poética del exceso como medida o desmedida del amor, de esta forma éste totaliza, hace relevante todo lo que se relaciona o depende del amado, sobrevalorando todo cuanto afecta a su campo de visión. Como anunciábamos, en el exceso pueden converger el amor y el odio a la vez, pues son considerados como manifestaciones distintas de una pasión única, unitaria; así ambos extremos caen en una dependencia mutua. Si el amor se entiende que requiere prioridad, y como un místico entregarse plenamente al otro, aparece la exigencia de exclusividad, y de ahí a la posesión hay un paso. En este punto se encuentran los protagonistas de la tragedia, arrastrados por un problema que no puede ser resuelto de modo cognitivo, y consciente de ello es Niklas Luhmann, en sus trabajos en los que tematiza sobre los asuntos del amor, la intimidad y el acceso al otro, para salirse de ellos, planteando directamente que en el amor no se consigue nunca una comunicación total, que la comunicación sólo puede ser intensificada mediante un renuncia a la comunicación. Afirma que un individuo ni siquiera puede acceder por entero a lo que él mismo siente, y con tal aseveración parece que alimenta todavía más la postura escéptica, pero creo que no es así, que más bien lo que hace es hacerse cargo de ella, aceptar que tan humano es negarse y negar al otro, como huir de esa negación y querer reconocernos en el otro; asumir que la intimidad no puede ser entendida como una relación de trueque, de

intercambio, y de que el fundamento de lo que ocurre en esa vivencia compartida se encuentra en el otro y en uno mismo.

Foucault también se mueve en este terreno de la intimidad desde un discurso transgresor, en la *Historia de la sexualidad*, a través de cuya genealogía busca consagrar la forma en que la actividad sexual ha sido problematizada desde diferentes discursos, el médico, el religioso, político o filosófico. Mostrar los saberes y sus verdades que se han conformado entorno a ella, y de entre ellas recojo lo que él denomina la "inquietud de sí". Los protagonistas de la película ocupan un lugar en la resistencia frente a la insistencia en los efectos que tiene el abuso de los placeres para el cuerpo y el alma, construida como verdad y recibida como tal, desde instancias de poder tales como el Estado, a través de la educación, y la Iglesia, a través de la devoción. Así nos llega un nuevo tipo de relación que desafía el tiempo y el espacio, que desafía lo humano para arriesgarse a contarlo. Foucault mantiene que esa insistencia provoca un efecto contrario al que pretende (que es definir y reforzar el código que determina lo bueno y malo, lo prohibido y lo permitido), éste es el de intensificar la relación del sujeto consigo mismo, cultivándose como objeto de conocimiento y sujeto de acción. Acude a nociones como cuidado de sí o cultivo de sí para referirse a ello. Desde estas nociones vinculamos a Foucault con lo que venimos tratando, pues desde ellas se forma un discurso que conecta el cultivo de sí y la relación con el otro; no debe entenderse como un ejercicio de soledad, una forma de individualismo o de acento sobre la vida privada, sino como una práctica social que implica verse como individuo imperfecto, que descubre que está en cierto estado de necesidad, "...en este juego de la violencia, del exceso, de la rebeldía y el combate, se pone...el acento en la debilidad del individuo, en la necesidad en que se encuentra de huir, escapar...".

La siguiente cita que encontré en la obra de E.M Cioran, *Desgarraduras*, firmada por Bhagavad Gita, esboza lo expuesto hasta el momento bajo la consigna de la advertencia y la réplica al escéptico: "Ni este mundo, ni el otro, ni la felicidad están hechos para el ser abandonado a la duda".

BIBLIOGRAFIA:

- OTELO, William Shakespeare, Edimat Libros, Clásicos Selección.
- THE CLAIM OF REASON: WITTGENSTEIN, SKEPTICISM, MORALITY AND TRAGEDY, Stanley Cavell, Ed. Oxford University.
- ESTETICA DE LO OBSCENO, Guido Almansi, Ed. Akal.
- EL PROBLEMA DE LA NO-COMUNICACIÓN EN OTHELLO DE SHAKESPEARE, Manuel Ángel Conejero
- EL AMOR COMO PASION, Niklas Luhmann.
- HISTORIA DE LA SEXUALIDAD, -VOL.3- LA INQUIETUD DE SI, Michel Foucault, Ed. Siglo XXI