

Un sentido y varias sendas... en *Los puentes de Madison*

VANESSA BRASIL

UNIFACS. Universidad Salvador. Brasil

One Sense and Several Paths. A Reading of *The Bridges of Madison County*

Abstract

From a reading of the film *The Bridges of Madison County* (1995) by Clint Eastwood the conviction that it is possible for an individual, in a given moment and situation, to be certain that he/she is not wrong is revealed. Based on the analysis of the said film, an effort is made in the present paper to uncover the deep suggestion the movie puts forward: that in the world there is a place awaiting the subject to make him/her understand that everything he/she has done and will do in life was done and will be done just to be in such a place, that is: there is a sense. This is the suggestion in the film that moves the spectators deeply. An exemplary passage of the film text reveals that the subject is not mistaken, does not get lost. He/she knows where is and why is there instead of being in another place. *The Bridges of Madison County*: a text and a place. A text that is a place for the truth emergence. A safe, material place. Core space and junction for the encounter.

Key words: Truth. Sense. Symbolic Word. Core. Mythic story.

Resumen

La convicción de que el sujeto puede estar en el lugar cierto, en un momento justo, de no equivocarse, se hace patente en contacto con la lectura de *Los puentes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995), de Clint Eastwood. En este trabajo intento, a partir del análisis textual, hablar de la experiencia profunda de esta película, una experiencia de verdad que toca al sujeto y le hace saber que lo espera un lugar donde todo lo que ha hecho y hará en la vida fue para estar allí, justo ahí. O mejor dicho, de que hay un sentido. El texto fílmico mostrará, en un momento ejemplar, que el sujeto sabe, no se equivoca. No se pierde. Sabe dónde está y por qué está ahí. *Los puentes de Madison*: un texto y un lugar. Un texto que es un lugar de emergencia de la verdad, un lugar seguro, material, espacio central de encuentros y cruce de caminos.

Palabras clave: Verdad. Sentido. Palabra simbólica. El centro. Relato mítico.

Hombre, mujer y flores venenosas

Nos encontramos ante una pieza fundamental del relato: un puente (F1). Se trata de una obra de madera, una construcción que liga dos lados que estaban separados por un curso de agua o una depresión. Un elemento, por lo tanto, ligado al pasaje de un estado a otro, a la transformación o a un deseo de cambio. Pero éste no es un puente común a cielo

abierto, está cubierto (F2). Ofrece también un espacio interior, secreto, resguardado. El puente en el film está del lado de lo oculto, del enigma. Su forma de caja, de baúl, recuerda el arca de Francesca cuya apertura revela, a sus hijos, sus más íntimos secretos. El puente, tal como el arca de Francesca, contiene un arcano (F3).



La mujer (Meryl Streep), se oculta en su interior. Toca la madera, observa todo, como si se tratara de la primera vez que visita el lugar (F4). Investiga el puente, sus fendas, las inscripciones dejadas por los paisanos, sus huellas. Una letra R grabada en la madera señala la marca profunda que Robert dejará en su vida. Pero, sobre todo, Francesca mira al hombre (Clint Eastwood) que irrumpió en su existencia (F5). Ella se esconde para observar al fotógrafo que monta el trípode. Lo examina a través de las aberturas en la madera, entre los vacíos y fisuras. Espía al hombre (F6).



Y él a ella que se deja entrever entre las maderas que tejen la trama del puente, como si de ellas hiciese parte. Las miradas de ambos se cruzan (F7, F8, F9).



Robert tiene la mirada del fotógrafo viajero. Descubre patrones entre las cosas comunes, en las cuales pocos se fijan. Francesca posee una actitud observadora, como si inspeccionase los objetos. El puente cubierto de Madison se va destacando: su textura, forma y color sobresalen después de la mirada panorámica del fotógrafo y la observación minuciosa de la mujer. Robert busca el mejor ángulo, el mejor punto de vista de todo el puente, una mirada amplia (F10, F11, F12),



mientras Francesca analiza, va al detalle, toca, acaricia, se oculta en su interior con intimidad. Este espacio de interioridad protege a la mujer y su secreto. La madera también es su materia. Las miradas que se construyen desde el exterior y desde el interior, conforman a la vez lo masculino y lo femenino (F13, F14, F15).



Cuando por un instante Robert desaparece del campo de visión de la mujer, ella lo busca insistentemente (F16). El hombre estaba cogiendo flores del campo para regalárselas y le pregunta si todavía se estila (F17, F18).



Ella le contesta que está muy bien pero que precisamente aquellas flores eran venenosas (F19). Oyendo tal afirmación, Robert inmediatamente las suelta (F20). Ella se ríe a carcajadas y le pide disculpas: "Era una broma. Lo siento". Robert le pregunta a su vez: "¿Le gusta el sadismo?" "No sé porque lo hice", replica la mujer (F21).



Acto seguido ambos se agachan para coger las flores. La imagen muestra a Robert y Francesca que se curvan delante del puente (F22, F23, F24). Me gustaría detenerme en esta escena significativa. Recordemos el chiste de Francesca: "Estas [flores] son venenosas". Lo que está latente en la broma es su deseo secreto de que haya veneno en estas flores, una metáfora muy arraigada de la sexualidad femenina.



En otras palabras, la mujer desea que las flores recibidas se dejen envenenar por aquel hombre y, a su vez, lo envenenen a él. Hay toda una demanda de goce en este chiste. Vale la pena recordar que el origen de la palabra veneno es *Venunun*, nombre ligado a Venus, la diosa del amor. Las pociones mágicas para hacerse amar o para despertar en cada uno o en los demás el deseo sexual se llamaron *venenum* en la antigua Italia, patria de Francesca. Por ello, la palabra podría tener dos acepciones, una positiva y otra negativa, siendo unas veces medicamento, otras tóxico¹.

¹ El significado etimológico que se esconde detrás de esta palabra es el de 'flecha envenenada', que se origina en el griego *toxón* (arco). De *toxón* se derivó, aún en griego, el adjetivo *toxikós* 'referente a arcos y flechas', que más tarde daría lugar a *toxikón* (veneno para poner en las flechas) y al latín *toxicum* (veneno). La flecha hierde y si está envenenada, mata, pero también es un elemento que indica sentido. Los griegos temían pronunciar la palabra veneno, pues hacerlo era suficiente para evocar el mal.

Las flores *venenosas* de Francesca, nos remiten al episodio bíblico de Judith y Holofernes. Judith, como recuerda Freud², es una de esas mujeres cuya virginidad es protegida por un tabú. "Mi belleza es

como la belladona", explica. "Su deleite trae la locura y la muerte"³. Si profundizamos en el término, belladona nos lleva a bella dona. Una "bella doña" es como Francesca, una italiana de Bari, aparece para Robert.

Los chistes, y éste en especial, poseen un componente trágico, además de cómico, porque incluyen la muerte en la vida sin dejar de celebrarla. El humor es una sabiduría trágica acerca de la propia finitud. Aquí, en la escena que analizamos, el sentido de la muerte, presente en lo *venenoso* de las flores, introduce por la vía del chiste una mezcla de lo lúcido con lo lúdico. La imagen de ambos agachados delante del puente señala su disposición para doblegarse ante el destino que los aguarda. Recordemos que el humor es también seductor y provoca intimidad y comunión entre la pareja.

El inicio de la historia está marcado por un lapso⁴ de Robert y un chiste de Francesca. Cuando el fotógrafo estacionó su camioneta delante de la casa de la mujer, dijo: "Tengo la impresión de que me perdí". El texto fílmico mostrará, en un momento ejemplar, que el sujeto sabe, no se equivoca. No se pierde. Sabe dónde está y por qué está ahí. El inconsciente se manifiesta de forma ejemplar desde el primer encuentro. Estos elementos nos hablan de la realización de deseos. Uno que se pierde para encontrarse en su lugar y otra que desea tener flores venenosas y envenenadas. El acto fallido y el chiste nombran un lugar justo y un sentido que puede ser trágico y gozoso a la vez. Nos apuntan a la verdad.

De vuelta a casa, Francesca observa la figura deseable de Robert aseándose al aire libre. Su mirada revela cómo el fotógrafo le parece extremadamente atrayente (F25, F26, F27).

² FREUD, Sigmund (1910 [1909]): "El tabú de la virginidad" en Vol XI. Cinco lecciones de psicoanálisis, Leonardo da Vinci y otros trabajos. CD *Obras Completas* de la edición de Imago, Río de Janeiro, 1999.

³ Una de las flores más venenosas que también puede ser encontrada próxima de ruinas o en suelos húmedos cerca de ríos es la "belladona" (del italiano belladonna), conocida como "hermosa, medicinal y venenosa", que atrae por sus llamativas flores violeta o púrpura. Estos son los mismos colores de las flores que cogió Robert.

⁴ Se trata aquí de un acto fallido de Robert que puede englobar tanto un lapso de habla "Tengo la impresión de que me perdí" ["*Versprechen*"], cuanto un equivoco en la acción ["*Vergreifen*"]. Se encuentra en Iowa, está donde quiere estar, aunque el yo piense estar perdido.

⁵ "Ya conocemos *apostos* como símbolos. La representación puede ir más allá, las ventanas y puertas, con o sin *apostos*, asumiendo el significado de orificios del cuerpo. Y la cuestión de un *aposto* estar *abierto* o *cerrado* se adapta a este simbolismo, y la *llave* que lo abre es decididamente un símbolo masculino". FREUD, Sigmund (1915 - 1916): "El simbolismo de los sueños." en Vol XV-Conferencias introductorias sobre psicoanálisis. Conf. X. CD *Obras Completas* de la edición de Imago, Río de Janeiro, 1999.



Sus modales y su comportamiento van definiendo los rasgos de un hombre que es todo un caballero y un compañero: le gustan las músicas tranquilas, ayuda en la cocina y, principalmente, no da portazos⁵ cuando

Según Jesús González Requena (citado en TORRES HORTELANO, L: *Primavera Tardía de Yasujiro Ozu: cine clásico y poética zen*. Caja España, España, p. 211) la puerta

entra en casa (F28, F29, F30). Si como nos señaló Freud, los aposentos son símbolos del cuerpo, la cocina es este lugar de lo femenino y la puerta su orificio. Sólo Robert tiene la llave *justa* para abrirla, penetrar en este aposento y conducirla a su goce.



es un significante sólido. Una puerta puede estar asociada al goce o a la muerte. Esta puerta por la que pasa Robert y que se cierra de forma tranquila apunta para una muerte gozosa o un goce que confina con la muerte.

⁶ Varias son las escenas en el film donde el personaje aparece arando con el tractor, desmalezando, cogiendo frutos, verduras y cocinando. En la Mitología Griega estaría próxima a Gea, o Gaia, la Tierra. Robert es, por su vez, el etéreo, el que no se ata a los lugares, pero que pasa y marca su presencia. Por tanto, este hombre

Robert se sitúa del lado de la vida nómada, es un ciudadano del mundo. Su vida de fotógrafo lo obliga a desplazarse, a conocer diferentes personas, pueblos y culturas. Robert evoca, por lo tanto, el elemento aire. Su profesión le permite abarcar un vasto espacio y aprehender, capturar instantes con su cámara, que, publicados en la revista, girarán alrededor del mundo. Francesca tiene una familia nuclear y pocos amigos. Vive en una finca apartada y su vida consiste en cuidar de la casa y de la huerta. Su espacio es pequeño, pero esta mujer está profundamente ligada al elemento tierra. Es sedentaria. Ella ara, planta, cosecha, nutre la familia, aproximándose, de esta manera, a la fertilidad y fecundidad relacionadas al campo y al hogar⁶ (F31, F32, F33).



estaría del lado de Éter, Urano, el cielo. Gea se opone, simbólicamente, como principio pasivo al principio activo, como la oscuridad a la luz, como *anima* al *animus*, como densidad, fijación, y condensación a la naturaleza sutil y volátil, es decir, a la disolución. Gea soporta, mientras Urano, el cielo, la cubre. De ella nacen todos los seres, porque Gea es mujer y madre. Sus virtudes básicas son la sumisión, la firmeza tolerante y duradera. No se puede omitir la humildad, que,

Por la noche, cuando el fotógrafo se dirija a la ciudad y Francesca permanezca en casa observaremos una escena en la que, aun estando ausente, Robert se hará presente a través del elemento aire. En el porche de la casa, la mujer abre su bata y se deja acariciar por el viento. Será poseída por la brisa, como la tierra fresca de Iowa es invadida y fertilizada por el aire y por el rocío nocturnos (F34, F35, F36). En otras palabras, la mujer está en brasa, consumiéndose de calor. Es como una tierra cálida que sólo el viento nocturno puede aplacar⁷. El erotismo latente en la escena del encuentro de la mujer

con el viento anuncia la creciente atracción de Francesca por Robert y anticipa la unión sexual.



Acto seguido, ella le dejará unas palabras, una invitación / poesía escrita en papel y fijada en el puente cubierto de Roseman (F37, F38, F39).



El encuentro de los cuerpos tiene lugar en la noche siguiente. La secuencia de la danza de la pareja en la cocina, un interminable baile donde la cámara describe un movimiento circular en torno de los enamorados, configura un ritual de seducción, un rito de apareamiento (F40, F41, F42, F43).

etimológicamente se prende a *humus*, tierra, de donde el término *homo*, hombre, proviene. Humus es el que fue modelado. Gea o Gaia: suprema para humanos y para los dioses, presidía los matrimonios y los juramentos. Fue la mayor y más



antigua diosa de los griegos, adorada como madre universal y honrada como profetisa.

⁷ "En efecto, desde que dos sustancias elementales se unen, desde que se funden una en otra, se sexualizan." BACHELARD, Gastón (1942): *El agua y los sueños*. Fondo de cultura económica, México, 1994.

La unión sexual se concretizará junto a la chimenea, el lugar de donde emana el fuego y lo subraya como lugar de goce. El fuego comparece, así, como metáfora del deseo desmedido, de la atracción, de la fricción de los cuerpos (F44, F45, F46).



"¡La Verdad. Dime la verdad!"

En una secuencia posterior, durante un paseo por un viejo puente es cuando Francesca le da a Robert su crucifijo de Assis, revelándole su amor y nombrándolo así su elegido (F47, F48, F49). Este presente que la ha acompañado desde su infancia posee un valor afectivo y simbólico y ella escoge a Robert para hacer la donación. Pero, de alguna forma, la ofrenda de este símbolo cristiano preanuncia el sacrificio de la mujer: su renuncia.



La secuencia del desayuno del penúltimo de aquellos cuatro días está marcada por el dolor de la próxima e inevitable separación de los amantes. Francesca está irritada y no lo disimula, dirigiéndose a Robert con gestos bruscos y golpeándolo en el pecho. (F 50, 51) Robert afirma no la puede tener. En este momento el sujeto sabe de la pérdida, del vacío, de la imposibilidad de que sigan juntos en la misma ruta. Por tres veces –núme-



ro que constituye una clave-, ella implora: (F 52) "Dime la *verdad*"; "tengo que saber la *verdad*, porque si no me volveré loca", "así que dime la *verdad*, pues no puedo fingir calma porque tiene que ser así".

Ella implora una palabra del hombre, pide una certeza, suplica. Y Robert, casi en un susurro le contesta: "Cuando pienso en por qué me hice fotógrafo, lo único que se me ocurre es pensar que ha sido para poder encontrarte aquí. Siento que todo lo que he hecho en mi vida ha sido para poder llegar aquí. Y cuando pienso en partir de aquí mañana sin ti..." No termina la frase, se abrazan y lloran (F53, F54, F55, F56, F57).



Esta es su mayor certeza, la única. El hombre que profiere la sentencia sabe dónde está y por qué está allí. Porque todo cobra sentido en su vida, todos los trayectos, las sendas que ha recorrido, las imágenes que ha producido, su tarea, en suma, todo apunta a un lugar. Justo ahí, va a pronunciar las palabras verdaderas para una mujer que las demanda. El hombre encuentra su lugar en el mundo, lugar de encuentro con la mujer, justo donde ella habita⁸. La palabra verdadera es dicha por Robert en la cocina, punto central del hogar y del relato. La mujer, a su vez, recibe la palabra que ha estado esperando toda su vida. "Dime la verdad", había suplicado. En respuesta, obtuvo no el portazo habitual de sus familiares, sino la caricia de una palabra que es casi un susurro, un soplo.

⁸ "Ahí, en ese campo que es el de la experiencia del sujeto, la palabra encuentra su sentido: el de su acierto -confirmándose como palabra densa, simbólica, capaz de suturar un encuentro con lo real [...]. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *Clásico, Manierista, Posclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood*. Castilla Ediciones, Valladolid, 2006, p. 369.

El sujeto, como decíamos al principio, no se equivoca, no se pierde. El sujeto sabe, está seguro de que está cierto y esta certidumbre sólo se tiene una vez en la vida. Toda su biografía tiene sentido. Y la verdad brota. Se puede leer el enunciado de Robert de esta manera: Llegar hasta aquí,

hasta ti, justifica todos mis caminos, todas mis sendas. Sólo por esto ha merecido la pena vivir y sólo esto dará sentido a mi muerte. En otras palabras, en este lugar central de la trama, todos los caminos convergen y encuentran su sentido. Esta palabra verdadera, simbólica, se articula en la cocina, espacio nuclear del relato. Punto de ignición del texto situado en un punto material, lugar del fuego, lugar que quema y, por ello, cargado de calor, dolor y sacrificio. Punto central del relato y también del sujeto. Robert así lo nombra, con su gesto, como un espacio sagrado y secreto. O en palabras de Mircea Eliade:

[...] el hombre no puede vivir más que en un espacio sagrado, en el "Centro"⁹.

⁹ ELIADE, Mircea (1955): *Imágenes y símbolos*, Taurus, Buenos Aires, 1999, p.58.

Observamos cómo la mujer demanda la palabra verdadera como la única salida para "no volverse loca", es decir, teme la aniquilación o desintegración de su relato en un puro delirio. La verdad se configura como un ancla para que Francesca no se sumerja en el desorden. En otros términos, sólo la verdad comparece como único medio para afrontar la demencia, el desequilibrio, el miedo de la muerte, el caos, lo real en suma. El sujeto desea y es un sujeto sujetado por la verdad.

Esta palabra verdadera articula pasado, presente y futuro. Todo lo que uno ha hecho (pasado) tiene sentido aquí y ahora en el presente y, como promesa, funda el futuro. En otras palabras: todos los desplazamientos del sujeto, todas las sendas, confluyen en un único punto que apunta para un sentido. Hay en el relato un tiempo que funciona como vector, ya que pasado, presente y futuro se articulan.

Robert sabe que ella no va a partir con él, "cuando pienso en partir mañana sin ti"... Hay aquí una pérdida, una hiancia en esta falla que se abre al no terminar la frase, en estos puntos suspensivos. El silencio apunta al sino que los aguarda: la ausencia, la separación de los cuerpos. Él sabe, ella también, pues hay llanto. El espectador también sabe del impedimento de esta unión en vida. La cocina, este lugar de "sabor" por antonomasia, se posiciona a lo largo del relato como lugar de saber. Hay sabor y hay saber en tanto que hay un desgarró latente –el sabor de lo real.

La llegada de la vecina que irrumpe e interrumpe el abrazo marca esta imposibilidad de que los amantes sigan juntos por la misma senda (F58). Robert se retira a su intimidad en la habitación del piso superior, ocultándose de la mirada ajena (F59). Su cuerpo tendido en la cama muestra, en su horizontalidad, una muerte velada (F60). Francesca entra en el cuarto

y se echa a su lado, lo abraza, señalando en la postura yaciente una pasividad y una resignación ante su destino trágico.



El sacrificio, la renuncia, un sentido

Una de las secuencias más dramáticas del film, que nos remite al final de *Casablanca*, muestra la despedida de la pareja. Francesca espera por el marido en su vehículo aparcado en la ciudad mientras Robert se aproxima lentamente bajo la lluvia (F61, F62). Él permanece parado, inmóvil, mojándose a la espera de una decisión de la mujer. Su cuerpo bañado por el agua de la lluvia se va quedando completamente empapado mientras la cámara se le va acercando. Todo el cuerpo de Robert parece llorar. Me atrevería a decir que se deshace en llanto, se derrite en la despedida, en el duelo. Todo su ser destila melancolía¹⁰ (F63).

¹⁰ "La herida, la carencia, la impotencia ante la inevitable pérdida del objeto de deseo diríase que de lo que se trata es del duelo, en su bien preciso sentido psicoanalítico. Ahora bien, si no atendemos tan solo al devenir sufriente del relato, si tenemos en cuenta esa mirada que lo observa y paladea, debemos convenir que de lo que se trata es más bien de la melancolía." GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): *La metáfora del Espejo. El cine de Douglas Sirk*. Instituto de Radio y Televisión. Instituto for the Study of Ideologies & Literature, Ed. Asociado: Hiperion, Madrid, 1986, p. 196



Por fin Robert entra en su camioneta y se coloca delante del coche del matrimonio impidiéndoles el paso por momentos (F64). Y hace un gesto que es una súplica. Coge el crucifijo de Assis y lo cuelga sobre el espejo retrovisor (F65, F66). La cruz y el espejo, así atados, componen el símbolo



de una unión que trasciende el ámbito especular, pues no pertenece al campo del narcisismo, a lo imaginario, no es de este orden, no es de ningún Yo. Se localiza en el ámbito de lo simbólico. Pues el único reflejo posible para esta imagen colocada frente a Francesca es la del sacrificio inscrito en la cruz: es la renuncia. El gesto también está en relación directa con la fe. Aquella de que hay un compromiso entre ambos.

Francesca no girará completamente la manilla para salir del coche y partir con el fotógrafo¹¹ (F67, F68, F69).



Robert acata su sino inexorable y se subordina a la renuncia, gira el coche y desaparece de su campo de visión (F70, F71, F72).



11 La emoción que experimenta el espectador en esta secuencia tiene que ver con este horizonte de muerte que lo aguarda. Pero espera, como en el film, una muerte con sentido, una muerte que es promesa de totalidad.

12 "El héroe-víctima melodramático sufre la pérdida de su objeto amoroso. Pero —y esto definiría uno de los límites externos del melodrama— es incapaz de actuar eficazmente para conquistarlo. Débil o poderoso es siempre víctima pasiva de una pérdida sobre la que no puede intervenir. [...] Por ello, su única actividad posible hacia su objeto es la de renuncia —y sabemos que la renuncia es uno de

La mujer recibió la Palabra, pero renuncia al hombre, negándose a dejarlo todo para huir con él¹². Tras su muerte, sus hijos heredan la palabra verdadera de su madre en un relato escrito. En él, Francesca les cuenta su historia de amor y de cómo había abdicado del hombre de su vida para quedarse con ellos, con la familia "pues ante un hijo sólo cabe renunciar"¹³. Ella les revela la verdad, legando y revelando su secreto de renuncia y de amor. La palabra verdadera comparece como testimonio de un relato que es matriz de sentido y es testamento, es legado, pues circula: del hombre a la mujer, de ésta a sus hijos y provoca cambios significativos en ellos. Es una palabra fundadora en la medida en que instituye una cadena simbólica. Así, Robert se posiciona como padre simbólico de Caroline y Michael, que acatan y agradecen la palabra recibida (F73).



Después de leer los diarios maternos, la palabra que es "testamento" de Francesca, se produce una transformación significativa en sus hijos que consienten y deciden cumplir el último deseo de la madre: cremar su cuerpo. Incinerar es

los temas ejemplares de lo melodramático. GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1986): *La metáfora del Espejo. El cine de Douglas Sirk*, Instituto de Radio y Televisión. Institute for the Study of Ideologies & Literature, Ed. Asociado: Hiperion, Madrid, 1986, p. 195-196.

13 GONZÁLEZ REQUENA. 30/01/1995.

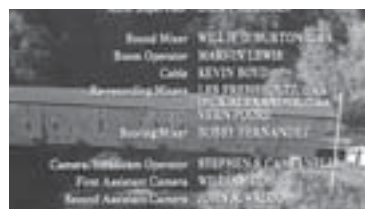
finalmente dar fuego y aire a un cuerpo/tierra que siempre los ha demandado. Culminando la última voluntad materna, Caroline y Michael esparcen sus cenizas que, junto a las de Robert, quedarán en el puente Roseman de Madison (F74, F75, F76). El puente se revela finalmente como espacio bisagra entre la vida y la muerte, entre lo material y lo inmaterial, entre el camino y su sentido, lugar del encuentro definitivo (más allá de la



vida misma) del hombre con la mujer. A su vez, el aire encuentra la tierra convertida en polvo fundiéndose con ella, los elementos se unen simbolizando el casamiento espiritual a través de la condensación de dos sustancias primordiales.

Cuando observamos atentamente la forma del puente, principalmente en esta secuencia final en la que la cámara alta, a vista de pájaro, la muestra en su totalidad inmersa en la naturaleza verde, notamos que tiene el diseño de un ataúd¹⁴ (F77, F78, F79). La puesta en escena de este gran plano que cierra la película se imbrica con su estructura mítica. Si el formato del puente nos recuerda un sarcófago, el paisaje de árboles nos remite al renacimiento, a la regenera-

14 Un puente en forma de ataúd constituye una escenificación perfecta para la melancolía. En muchas culturas un puente puede significar la transición de un estado a otro en diversos niveles (épocas de la vida, estados del ser) siendo que la "otra orilla", por definición, es la muerte.



ción. Hay que señalar en este momento que es el puente que marca el inicio del trayecto, punto de partida de la trama de una historia de amor. Es el lugar frente al cual los enamorados se curvan en actitud de reverencia. Es depositario de palabras sentidas y grabadas y es, por fin, el elemento que clausura el relato. Cierra, pero también se abrocha al inicio. En este lugar comienza, termina y recomienza la historia de Robert y Francesca y, a su vez, la de los hijos de ella. El tempo fílmico constituye un tiempo cíclico, mítico.

Merece la pena recordar ahora que esta forma del puente cubierto, que nos ha llamado la atención, rima perfectamente con la del buzón, que aparece en la primera secuencia del film (F80, F81). Asimismo, el arca de la madre conecta también con el puente en términos estructurales (F82). Son objetos donde se depositaron palabras, secretos y promesas. En suma, lo que contienen, lo que fue guardado en su interior no es otra cosa que la verdad. En otras palabras, estos signos son más que signos pues son conformadores de una estructura simbólica.



Los Puentes de Madison se configura como un relato mítico. En un texto mítico, al contrario de aquellos en los que predomina el registro de lo real, la verdad transita en la trama. Está presente en los lapsos, los chistes, está en las cajas, en las cartas, en el arca, junto al puente. Está en los lugares y en las latencias del texto. Está en los gestos necesarios, en las palabras justas o en los silencios. La verdad construye un texto y un lugar. Un texto que es un lugar de emergencia de la palabra, un lugar seguro, material, espacio central, de encuentros y cruce de caminos (F83).



La verdad está donde haya un relato, una trama que tenga sentido y un sujeto, un lector/espectador que se sienta profundamente tocado por esta verdad y acreditado en la promesa: que hay para él un lugar y una Palabra necesaria que lo aguarda para que sus sendas también tengan sentido.