**Edmond Cross**
*La puesta en escena de la diferencia en* Terra Nostra, *de Carlos Fuentes*

**Luis Martín Arias**
*Matrimonio, fiesta y lazo social*

**Manuel Canga**
*Freud y el problema de la verdad histórica*

**Jesús Bermejo**
*La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film* Memento

**Pedro Poyato**
*De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en* Todo sobre mi madre, *de Almodóvar*

**Basilio Casanova**
Ordet *o la reconstrucción del Verbo*

**Amaya Ortiz de Zárate**
*El jardín secreto.* Mulholland Drive

**Vanessa Brasil**
Estación Central de Brasil*: en busca de la Palabra*

**María Sanz**
*De* Shrek *al Cuento Simbólico*

**Víctor Lope**
*La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado* Ararat

**José Luis Castrillón**
*La reconstrucción del héroe:* El protegido*, de M. Night Shyalaman*

**Guillermo Kozameh**
*Fragmentos del azar en el destino*

**Manuel Vidal**
*Yasumoto sale de la perplejidad*

**Reseñas**



*Trama & Fondo nº 20*

*Primer Semestre 2006*



*Asociación Cultural Trama&Fondo*
*www.tramayfondo.com*



*trama&fondo*
*revista de cultura*


# t&f
# trama&fondo
*revista de cultura*

# 20

## Rastros Míticos

***primer semestre 2006***

tramayfondodiezaños

*8 Euros*

# trama&fondo

*Lectura y Teoría del Texto*

# trama&fondo

*Lectura y Teoría del Texto*

*Depósito Legal*
*M-39590-1996*
*ISSN. 1137-4802*



**COMITÉ CIENTIFICO**

*Jesús González Requena, Luis Martín Arias, Adolfo Berenstein, Edmond Cros, Annie Brusiere, Paolo Bertetto, Gastón Lillo*

**CONSEJO EDITORIAL**

Directora
*Amaya Ortiz de Zárate*
Subdirectora,
Promoción y Suscripciones
*Luisa Moreno*
Secretario de Redacción
*Manuel Canga*
Diseño y Maquetación
*José Manuel Carneros*
Administración
*Francisco Pimentel*
Relaciones Ext. y Publicidad
*Lorenzo Torres*
Gestión Editorial
*Tecla González*
Web Master
*Axel Kacelnik*
Editores
*Manuel Vidal, Basilio Casanova, Eva Parrondo, Juan Zapater*



**EDITA**

Asociación Cultural Trama y Fondo.
Apartado de Correos 202.
28901 Getafe, Madrid.
Teléfono 656 26 75 48

**DISTRIBUYE**

CASTILLA EDICIONES.
c/Villanubla, 30. 47009. Valladolid.
Tlfno. y Fax: 983 33 70 79
e-mail: castillaediciones©usuarios.retecal.es

**IMPRIME**

Gráficas Lafalpoo S.A.
c/ Plomo, 1 Nave 3.
Pol. Ind. San Cristóbal. 47012. Valladolid.

MINISTERIO DE CULTURA

REVISTA SUBVENCIONADA POR EL MINISTERIO DE CULTURA. DIRECCIÓN GENERAL DE PROMOCIÓN DEL LIBRO, LA LECTURA Y LAS LETRAS ESPAÑOLAS. 2005.



**ASOCIACIÓN CULTURAL TRAMA Y FONDO**

Presidente
*Jesús González Requena*
Vicepresidente
*Luis Martín Arias*
Secretario
*Manuel Canga*
Tesorero
*Francisco Pimentel*
Vocales
*Francisco Baena, Víctor Lope, Amaya Ortiz de Zárate, Ana Paula Ruiz Jiménez y Salvador Torres Martínez*

Miembros

*Joaquin Abreu, Vidal Arranz, Adolfo Berenstein, Jesús Bermejo, Francisco Bernete, Lucio Blanco, José Miguel Burgos, Gabriel Cabello, Jorge Camón, Basilio Casanova, José Luis Castrillón, José Luis Castro de Paz, Francisco Manuel Cordero, Pedro Joaquín del Rey, José Díaz-Cuesta, Javier Espada, María-Cruz Estada, Pedro Febrero, Paula García Castillejo, Vicente García Escrivá, Amparo Garrido, José Luis Gimeno, Juan Carlos González Sánchez, Jaime Gordo, Raúl Hernández Garrido, Carmen Jover, Guillermo Kozameh, Miguel Ángel Lomillos, Jaime López Díez, José María López Reyes, Amelia López Santos, Juan Margallo, Cristina Marqués, Olga Martín Díaz, Ignacio Martín Jiménez, José Moya, José María Nadal, Silvia Parrabera, Eva Parrondo, Berta Pérez, Julio Pérez Perucha, Pedro Poyato, Carmen Rodríguez Rendo, Juana Rubio, Luis Sánchez de Lamadrid, Victoria Sánchez Martínez, Eva Sanguino, María Sanz, Ramón Sarmiento, Begoña Siles, Iñaki Torres, Manuel Vidal, Juan Zapater.*

20

t&f trama&fondo

Número 20
Primer Semestre
de 2006

Portada e ilustraciones interiores de **Luis Marco**

## *Índice*

**5** Editorial

**Rastros míticos**

**7** Edmond Cros
*La puesta en escena de la diferencia en* Terra Nostra, *de Carlos Fuentes.*

**15** Luis Martín Arias
*Matrimonio, fiesta y lazo social.*

**33** Manuel Canga
*Freud y el problema de la verdad histórica.*

**41** Jesús Bermejo y Patricia Couderchon
*La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film* Memento.

**59** Pedro Poyato
*De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en* Todo sobre mi madre *de Almodóvar*

**71** Basilio Casanova
Ordet *o la reconstrucción del Verbo.*

**81** Amaya Ortiz de Zárate
*El jardín secreto.* Mulholland Drive.

**97** Vanessa Brasil
Estación Central de Brasil*: en busca de la Palabra*

**109** María Sanz
*De* Shrek *al cuento simbólico.*

**119** Víctor Lope
*La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado* Ararat.

**125** José Luis Castrillón
*La reconstrucción del héroe:* El protegido *de M. Night Shyalaman.*

**141** Guillermo Kozameh
*Fragmentos del azar en el destino*

**149** Manuel Vidal
*Yasumoto sale de la perplejidad*

**Reseñas**

**161** José Luis Castrillón
*El camino del cine europeo.*

**163** Berta Pérez
Caché*: Haneke o el dios escondido.*

**166** Amaya Ortiz de Zárate
*El poder del círculo.*

Luis Marco

# Editorial
# 20

¿Es posible, en un tribunal del que se es miembro, en la universidad, por ejemplo, actuar en justicia?

¿En justicia? Qué ingenuidad, propia del pensamiento tradicional, convencional, de derechas, en suma. La deconstrucción, pensamiento inexorablemente progresista, hace tiempo que ha deconstruído ese espejismo imaginario –como, por lo demás, todos los otros valores, en sí mismos idealistas, imaginarios, burgueses.

Nadie es justo, todos obran por su interés. Incluso el que se aferra a la pretensión de justicia, lo hace por locura o, si no, por orgullo, para afear la conducta de la mayoría, menos pretenciosa, más humilde. Y más práctica y realista.

Por lo demás, ¿qué se obtiene aprobando al mejor candidato? Bueno, desde luego, esa es una cuestión mal planteada, logocéntrica, etnocéntrica y falocéntrica. Como se sabe, todo es relativo, hay muchos puntos de vista diferentes, sólo un falicista etnologocéntrico tendría la osadía –y la falta de respeto hacia los demás, incluidas las comunidades nacionales y las minorías de todo tipo– de decir que sabe quién es el mejor candidato. Pero bueno, concedamos por un momento que tal fantasía teológica fuera posible, ¿Qué se conseguiría con ello?

Sólo aumentar el orgullo del elegido: pasaría en seguida a creerse que se lo merecía y, por tanto, a darse importancia. Incluso, dense ustedes cuenta, a creerse independiente. Cuando nadie es independiente. Todo el mundo necesita tener un grupo, una familia, un partido, una comunidad… o al menos un departamento universitario al que someterse. No. Nadie es nada sin los suyos.

Eso es lo fundamental, por tanto: aprender a formar parte de un colectivo, participar de sus intereses comunes, intensificar sus lazos afectivos.

Si se piensa bien, se comprende entonces que es mejor votar al peor candidato. Pues él no se dejará llevar por los vicios del orgullo o por la locura del pensamiento independiente. Nadie como él sabrá lo que debe a los que le han apoyado, a los que han creído en él hasta estar dispuestos a hacer de él uno más de los suyos.

Sí, el será agradecido.

¿Que después de eso la universidad será algo peor?

Miren ustedes, la cosa depende de lo que se entienda por universidad –o por cualquier otra institución que venga al caso–; ¿por qué no concebirla como uno de los campos necesarios para la expansión de los nuestros?

***

*Trama y Fondo*: un espacio para aquellos que se sienten enfermos cuando alguien les dice eso de "tú eres uno de los nuestros".

# La puesta en escena de la diferencia en *Terra Nostra* de Carlos Fuentes

EDMOND CROS

**The production of the difference in Terra Nostra by Carlos Fuentes**

**Abstract**
In Biographical Sketch of the Awarded Author presented by Carlos Fuentes in Guadalajara (Mexico) in November 2004 on the occasion of the awarding of the "Juan Rulfo" Award to Juan Goytisolo, the author refers to the "new languages" and "old cultures" by calling up "the usual literary exigencies" which require "an imagination indebted to the previous creations" as well as "a tradition indebted to the new creative imagination". In the present paper, we discuss this statement by focusing on three texts (i.e. "El Caballero de la Triste Figura", "Los Galeotes" and "Dulcinea") belonging to the third part of *Terra Nostra* (*Otro Mundo*).

**Key words**: Don Quixote. Don Juan. Quetzacoatl. Difference. Carlos Fuentes.

En la *Semblanza del autor premiado* que presentó, en noviembre de 2004, en Guadalajara (México) con ocasión de la entrega del premio Juan Rulfo a Juan Goytisolo, Carlos Fuentes habla de "nuevo lenguaje" y "viejas culturas" evocando "las exigencias literarias de siempre" que requieren una "imaginación deudora de la creación anterior" y una "tradición deudora de la nueva imaginación creativa". Quisiera comentar esta afirmación ateniéndome a tres textos de la Tercera Parte de *Terra Nostra* (*Otro Mundo*): "El Caballero de la triste figura", "Los Galeotes" y "Dulcinea".

Asistimos en estos tres textos al encuentro de Don Quijote, Don Juan, Dulcinea, la Celestina, el ciego y su Lazarillo, organizados en tres parejas de las cuales, las dos primeras, están formadas por figuras dobles.

Un primer acercamiento permite, por lo tanto, levantar acta de la fuerte presencia de una materia que, abreviando, calificaría de cultural. Se trata de figuras poéticas supuestamente bien conocidas por el lector, lo que establece una complicidad entre el destinador y el destinatario, sin duda variable dentro de ciertos límites, pero evidente de todas for-

SEGVNDA PARTE
DEL INGENIOSO
CAVALLERO DON
QVIXOTE DE LA
MANCHA.
Año 1615
CON PRIVILEGIO.

*Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Ediciones Castilla, 1966, y *Terra nostra*, Barcelona, Seix Barral, 1975. Las traducciónes son mías.

mas. Esta complicidad pone en juego lo que para mí es el *sujeto cultural*. Sin embargo, nos encontramos aquí lejos de lo que he designado con el nombre de *texto cultural*[1] . Éste último, recuerdo,

> "no existe sino en tanto reproducción en un objeto cultural bajo la forma de una organización semiótica subyacente que sólo se da a ver, en el texto emergente, de forma fragmentada por el sesgo de huellas imperceptibles, fugaces, que se ponen de relieve en un análisis, en cierta forma, sintomático. Su funcionamiento es así el del enigma: es enigma en sí y, a su vez, apunta un nuevo enigma en el texto […] Aquéllos a los que interpela deben saber, conocer y reconocer al más mínimo indicio; cuanto más débiles son los indicios, mayor es el "placer del texto" y más elevado es el grado de adhesión al colectivo, la fusión entre el destinador y el destinatario en el seno de un mismo sujeto."

1 Edmond CROS: *La Sociocritique*, Paris, L'Harmattan, coll. Pour comprendre, 2003, p.131.

Comedia de Calisto y Melibea: la qual contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necessarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en sirvientes y alcahuetas.

En estos tres textos estamos en presencia de una práctica significante completamente diferente, ya que se trata, en el corpus que aquí aíslo, de otro modo de inscripción de lo cultural. Esta reproducción entra literalmente en escena y es esta primera característica la que, precisamente, causa un problema y puede ser considerada como otro tipo de enigma. Llama la atención sobre sí misma de diferentes formas. En ocasiones retoma, palabra por palabra, el texto de Cervantes; es el caso de *Los Galeotes*: *"[El viejo] alzó los ojos y vio que por el camino que llevaban venían hasta doce hombres de a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro, por los cuellos, y todos con esposas a las manos. Venían asimismo con ellos dos hombres de a caballo con escopetas de rueda y los de a pie con dardos y espadas"* (p.585) o, aunque de forma menos fiel, en *El caballero de la triste figura*: *"Más brazos tenían estos follones que los cien del gigante Briareo"* (p.538) (*"Pues aunque mováis más brazos que los del gigante Briareo"*, *DQ.*, P.I, cap. VIII p.138), o, una vez más, siempre en *El Caballero de la triste figura*: *"sin contar con la siempre presta espada que había sometido las furias del mismísimo Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias"* (p. 535) (*"el otro de los miembros giganteos que está a su derecha mano es el nunca medroso Brandabarbarán de Boliche, señor de las tres Arabias" DQ.*, P.I, cha. XVIII, p.138 b2 ). En otros pasajes, juega en un nivel de estilo clásico, de tipo cervantino (empleo del haber en lugar del tener, como por ejemplo *"hube a la doncella para mi"*). En esta reproducción retoma una vez más los episodios más conocidos, difundidos y reconocibles de los diferentes textos convocados: el manteo de Sancho por los arrieros (*DQ.*, P.I, cap. XVII), los cueros de vino agujereados por Don Quijote ( *DQ.*, P. I, cap. XXXV) [*El caballero...*], el festín de Don Juan con "el convidado de piedra " [*Dulcinea*], la liberación de los galeotes (*DQ.*, P.I, cap. XXII) [*Los galeotes*]. Evoca otras en el pasaje, pero, sin embargo, sin llegar a desarrollarlas: el gobierno por Sancho de la isla Barataria (*DQ.*, P.II, XLII-XLV), la batalla contra

Comedia de: calisto y melibea

los molinos de viento (*DQ*., PI, cap. VIII), el encantamiento de Dulcinea (*DQ*., *passim*), la cueva de Montesinos (*DQ*.,PII, cap. XXII-XXIII), el *cuerpo muerto*, *DQ*., P.I, cap. XIX), el retablo de Maese Pedro (*DQ*., PII, cap. XXVI-XXVII), el ejército de ovejas (*DQ*., ch. XVIII).

En total una importante serie de huellas o referencias que dan testimonio de todo lo que "la imaginación creativa" debe a la tradición. Lo que llama la atención es, en un primer nivel, la puesta en práctica de un espacio de complicidad al que es convocado el lector, un lector llamado, en cierto modo, a ser el testigo de lo que va a representarse en esta escena cultural debidamente señalizada para poder retenerlo. Esta actualización de la relación destinador/destinatario que aparece de golpe, por otra parte, con los títulos respectivos de las tres partes elegidas como corpus, se desdobla, se abre sobre otra relación que se imbrica en la precedente: en primer lugar el lector debe reconocerse como lector de *Don Quijote* para prepararse a ser el lector de *Terra Nostra*, reconocimiento que, a su vez, se difracta ya que hace parecer como si, en el origen del texto, hubiese una lectura específica de Cervantes. Dicho de otro modo (sin duda alguna discutible): el lector que soy de *Terra Nostra* descubre al lector de Cervantes, censado como Carlos Fuentes. Esta puesta en abismo de los fenómenos de lectura me interesa en tanto me permite subrayar lo que dicen estos tres pasajes a propósito de la productividad del texto.

Tragicomedia de Calisto y melibea.
En la q̄l se cōtiene de mas de su agradable dulce estilo muchas sentēcias filosofales: y auisos muy necessarios pa mācebos: mostrandoles los engaños q̄ estan encerrados en seruientes y alcahuetas, y nuevamēte añadido el tractado de Centurio.

Se habrá comprendido que encaro esta productividad como un juego de significantes que produce efectos de sentido desconectados de toda instancia susceptible de organizar una significación supuesta previa y concebida en términos de intención o de conciencia clara. Conectaré esta toma de posición con una primera constatación relativa a la instancia de la enunciación. Ésta, como sucede a menudo en Carlos Fuentes y en otros autores contemporáneos (pienso, entre otros, precisamente en Juan Goytisolo), se encuentra alternativa e indiferentemente ocupada por un *Yo*, un *Tú* o un *Él*, lo que la describe –no es paradoja– como un espacio de enunciación vaciado de todo contenido, susceptible de ser investido, en consecuencia, de una forma que varía en función de las reorganizaciones percibidas o desapercibidas del enunciado, un enunciado que jamás se estabiliza y que jamás deja de trabajar. Este primer rasgo nos devuelve, una vez más, a la perspectiva de la lectura que es, en primera lectura, privilegiada por el texto.

Volvamos entonces al episodio del manteo. En *Terra Nostra* no es Sancho quien resulta maltratado por los **muleteros**, sino su amo y, cualquiera que sea el grado de familiaridad que mantenga con Cervantes, todo lector sabe que este episodio no tiene nada que ver, en el texto original,

con el de los cueros de vino, mientras que ambas aventuras se superponen en "El Caballero de la triste figura". Y en nuestro bagaje cultural, Don Quijote no es Don Juan, Dulcinea no tiene ningún punto de contacto con la Celestina. Dicho de otro modo, convocando nuestra complicidad, el texto insiste en lo que lo separa de aquello que, sin embargo, dice reproducir. Asistimos a una verdadera puesta en escena de las desviaciones. El texto de Cervantes se encuentra sometido a un constante trabajo de remodelaje, de fragmentación, de redistribución, pero un trabajo que se exhibe a su vez, también él, como tal, y en ello se encuentran reunidos, en el mismo lugar donde son puestos en escena los mecanismos de la lectura, aquellos que rigen la escritura o la reescritura.

Esta redistribución de los fragmentos textuales originales se desarrolla siguiendo una red paragramática, por retomar un término de J. Kristeva, en el seno de la cual cada elemento funciona como un "'grama' móvil que más bien *hace*, ya que no *expresa* un sentido". Elementos que son, en el caso de Dulcinea: *apaleado, caballero, sonar, maravillas, La Mancha, Dulcinea, virtuosa, alcahueta, el Toboso, Castilla, de cuyo nombre no quiero acordarme, prevaricadora, levantando la lanza, herir, libros, rescatando a esas principales damas, consuelo, imaginé, vencer a esos pérfidos gigantes, desencantar, bacín por yelmo, espada, flaco rocín, encantamiento,* etc. Esta serie hace aparecer zonas de densidad cuya repartición merecería sin duda ser interrogada: es así como tras un sensible debilitamiento con la aparición de Don Juan al principio del último tercio del texto, vuelve a aparecer en las últimas líneas: *gigantes, magos y princesas, carneros y molinos, retablos de titiriteros, cueros de vino, sudorosas labriegas y puercas sirvientas, ejércitos de crueles, gigantes, adorables princesas*. Anotemos de paso que, para constituirse, el conjunto significante puede aceptar ("*de cuyo nombre no quiero acordarme*") o mutilar (*ejércitos de crueles...*) la expresión original, cambiar la incidencia de un adjetivo (*prevaricadora*), hacer estallar las lexias o incluso reagrupar subseries, como veremos más adelante a propósito de los dobles. Así, esta serie paragramática funciona en el contexto semiótico del sujeto cultural en el que son inscritas las huellas de lecturas heterogéneas "revisitadas" en función de las circunstancias históricas sucesivas. No hemos leído *Don Quijote* ni *Don Juan*, ni *La Celesti-*

*na* en el siglo XX como se los leía un siglo antes, pero estas lecturas "históricas" nos han dejado "efectos/signos" (Ricoeur): quizás sólo con los grabados de Gustavo Doré, por ejemplo, se explique que, en *Terra Nostra*, Don Quijote sea ante todo *"un viejo de flacos huesos, viejo y apaleado, el viejo de la triste figura"*.

Los efectos acumulados de tales variaciones interpretativas dan a la reproducción de la figura poética una capacidad de juego que prácticamente no tiene fin.

Como acabamos de ver, el estatuto de los modos de reproducción es complejo: el texto pone en escena lo que lo distingue de lo que, sin embargo, pretende reproducir, de ahí la importancia de la problemática de la desviación, que separa la simple reproducción (llevada a cabo en los pasajes fielmente reproducidos o, una vez más, en los títulos) del remodelaje que el trabajo del texto le hace sufrir, trasgrediendo, sin llegar a suprimir, las convenciones de la simple repetición de un modelo. Sobre esta desviación se articula la posible reconstrucción de un sentido que permanecerá, en todo caso, provisional y aleatorio y que podemos intentar establecer.

La presencia de la pareja ciego-guía del *Lazarillo* es discreta: ausentes en *El caballero de la triste figura*, los dos personajes son los interlocutores de Don Quijote en los otros dos casos:

> "Créanme, fui joven, no nací como ahora me ven, viejo y apaleado, fui joven y amé, les fue contando el caballero al ciego y al muchacho. (*Dulcinea*) (p. 581)
>
> "Se acercó dando de tumbos, al ciego y al muchacho [...] Carcajeándose, colocó una huesuda mano sobre el hombro del muchacho.
>
> "-Viví la juventud de Don Juan. Quizás Don Juan se atreva a vivir mi vejez. Tú, muchacho... Recuerdo mal... Creo que me parecía a ti en mis años mozos. Tú, muchacho, ¿aceptarías seguir viviendo mi vida por mí? (*Los galeotes*) (p. 585)

La pareja ha aparecido en la carreta y ninguno de los dos ha tenido tiempo de responder (*"El joven no tuvo tiempo de responder, ni el ciego de comentar"*). Cuando Don Quijote cae al suelo al saltar de la carreta, Lazarillo (quien, subrayémoslo, nunca es llamado de tal forma) se le aproxima, le ayuda a ponerse en pie *"y los dos esperaron, serenos, el paso de la cuerda de galeotes"*. ¿No es el ciego tan sólo una presencia, un punto de referencia que permitiría la identificación de su joven compañero? Si nos atenemos al desarrollo lineal del texto, podríamos deducir que Lazarillo y él sólo desempeñan un rol secundario. Pero una lectura más atenta permite integrarlos en dos conjuntos semánticos. Como se puede com-

probar en los fragmentos que acabamos de citar, el primero de estos dos conjuntos organiza una oposición entre la juventud, la vida y Don Juan, por un lado, y la vejez, la muerte y Don Quijote, del otro. Esta oposición se articula en base a la confrontación del pecado y la expiación, sobre la que volveré más adelante. El segundo conjunto trata de la importancia de la mirada. En tanto que figura poética, el ciego es, en efecto, portador de una contradicción: no ve lo que los otros ven, pero ve lo que los otros no ven. Es este rasgo distintivo el que le permite proponerse e imponerse como uno de los posibles espejos de Don Quijote. El comendador maldice en estos términos a un Don Juan que ha envejecido con los rasgos de Don Quijote:

> "te matará el ridículo, pues nadie sino tú verá a esos gigantes, magos y princesas, tú verás la verdad, pero sólo tú, los demás verán carneros y molinos, retablos de titiriteros, cueros de vino, sudorosas labriegas y puercas sirvientas donde tú verás la realidad (*Dulcinea*) (p.582)
>
> "cuanto yo vi fue la verdad y todos tuviéronla por mentira; el encantamiento fue de los demás; y mayor el encantamiento de mi encantamiento al ver que sólo yo, maldito por la estatua del padre de Dulcinea, miraba a los gigantes y los demás como si estuviesen encantados, sólo miraban molinos de vientos. " (*Los galeotes*).(p.584)

Vemos cómo el texto trabaja con este componente mayor de la figura poética tradicional y, digámoslo así, ortodoxa de Don Quijote, que es la perversión de la visión y de lo imaginario, y cómo produce sobre este discurso monológico otro discurso que deconstruye el primero: es decir, *lo contesta sin abolirlo. Es a este efecto, es decir, a la necesidad de hacer aparecer la doble presencia del modelo en su integridad y, a la vez, en su reconfiguración, a lo que contribuye la puesta en escena de la desviación*. Toda la semiótica correspondiente se integra de esta forma en la serie paragramática que hemos visto desarrollarse anteriormente, por la vía de una constelación de elementos que funcionan como relevos activos del proceso de significación.

La ambigüedad que pesa así sobre la visión y sobre la realidad hace aparecer una duda sobre Dulcinea: ya en la obra de Cervantes, su representación oscila entre lo que Sancho dice de la rústica Aldonza Lorenzo y la imagen etérea que tiene su señor; en *Terra Nostra*, al final de su monólogo, Don Quijote opone las "sudorosas labriegas" a las "adorables princesas" (*Dulcinea*); en *El Caballero de la triste figura*, el "labriego rojizo y rechoncho" indica que *"él* [Don Quijote], *mira la nobleza donde sólo hay villanía, y alcurnia descubre en los más ruines menesteres"* (p.537). La sombra de Celestina se cierne sobre ella, particularmente en el final de E*l Caballe-*

*ro de la triste figura* (*"¿por qué te empeñas en darme gato por liebre y en traerme con nombre de princesas a fregonas putas y troteras?"*) (p.538) y permanece en un espacio donde el Bien y el Mal se confunden. Pero es también en este espacio donde es preciso situar ese extraño doble Don Juan/ Don Quijote, que no puede ser reducido a una simple oposición entre la juventud y la vejez. A propósito de la deconstrucción del mito de Don Juan, habría que seguir el camino elegido para analizar la reconfiguración que afecta al personaje de Don Quijote en *Terra Nostra*, reconstituyendo en particular la serie paragramática que construye, y al mismo tiempo disemina, el sentido. Impulsada por el cebo del *"viejo apaleado, el viejo de flacos huesos"*, relanzada por los *"fui joven y amé..."*, *"joven fui..."*, *"Dulcinea, ¿recuerdas a Don Juan, tu joven amante?..."*, otra serie impone la imagen de un anciano en cierto modo crucificado que expía los pecados de su joven doble, condenado como está a expiarlos por las maldiciones del padre de Dulcinea, el Comendador.

La conjunción inesperada de estas figuras poéticas (a las que se une la de Orfeo, quien también trascribe una prohibición de la mirada), tomadas aparte en el juego de series paragramáticas que he reconstituido rápidamente, instala una extraordinaria puesta en escena de un discurso dialógico que ya no se ve supeditado a la lógica narrativa de los mitos implicados y que sólo obedece a una lógica, que es la impuesta por el trabajo del texto. Esta lógica proyecta a su vez el doble Don Juan/Don Quijote en el mismo espacio que Dorotea, donde se confunden, como hemos visto, el Bien y el Mal. Pero, mientras que en la obra de Cervantes la dolorosa prueba de acabar con el encantamiento de Dorotea mediante la autodisciplina le es confiada a Sancho, aquí es un Don Juan envejecido a la manera de Don Quijote, quien ofrece su sufrimiento y sacrificio para intentar rescatar a Dulcinea: *"a ti regreso [...] regresé convencido, la salvaría del encantamiento de la muerte y la piedra [...] ahora gustoso me arrojaría al pozo del infierno..."* (p.582)

Así, el eje mayor en torno al cual es susceptible de organizarse una reconfiguración del mito, que sería entonces un producto *efímero* del trabajo del texto, puede ser definido por esta problemática de la expiación; una expiación de naturaleza sacrificial que sólo permite rescatarse y rescatar a los otros. No podemos evitar evocar a esa otra gran figura expiatoria que es el Ixca Cienfuegos, Quetzacóatl crístico del principio de *La región más transparente*, inscripción textual de la que ya me he ocupado en un anterior estudio[1].

**2** "Consciente, inconsciente y no-onsciente. Estudio sociocrítico de *La región más transparente* de Carlos Fuentes" en CROS, Edmond: *Literatura, Ideología y Sociedad*, Madrid, Gredos, 1986, pp.249-270.

Luis Marco

# Matrimonio, fiesta y lazo social

LUIS MARTÍN ARIAS

**Matrimony, fiesta and social bonds**

**Abstract**
Taking a subjective experience, i.e. childhood spent in my home town, as a starting point, some festive myths and rituals characteristic of the Spanish folk tradition by the middle of the 20th century are examined. These myths and rituals exemplify the mechanisms underlying the social bond construction. The hypothesis here is that popular fiestas, constituting a symbolic staging of matrimony, make sex relationship possible. Thus, the postmodern deconstruction of both the concept and word matrimony would account for many of the phenomena arising from the current social anomy.

**Key words:** Anthropology. Theory on religion. Folk traditions. Nationalism

## Lo social en tanto que lazo simbólico

¿Qué nos hace ser sociables?[1]. El lazo social es aquello que anuda, que establece un vínculo entre el yo y los otros, pero el problema es que los mecanismos esenciales que lo crean y lo mantienen son tan sutiles como frágiles. Por otra parte, es precisamente lo social lo que nos define en tanto que sujetos, situándonos más allá de las fantasías narcisistas de omnipotencia yoica: el lazo social es lo que nos sujeta a una genealogía, permitiéndonos así trascender, simbólicamente, la soledad existencial del ser humano y abocándonos a asumir la deuda contraída con los otros que nos han precedido y, a partir de ahí, con los otros con los que convivimos.

Una sujeción que debe ser en esencia, cabe remarcarlo, simbólica y no política. En la modernidad es imprescindible pensarnos a nosotros mismos en libertad: cada hombre es único e irrepetible y deber ser considerado como ciudadano libre de la polis, en tanto que república democrática[2]. En resumen: la relación, política, con los demás deber ser libremente elegida, y así es como debe actuar el ciudadano moderno en una socie-

1 Este artículo se basa en la Ponencia titulada "El futuro del pasado: la Reconstrucción a la luz del Folklore", que presenté en el III Congreso de Análisis Textual, el 16 de abril de 2005 en Madrid.

2 Entendemos aquí "república" en su sentido clásico y etimológico, como la cosa pública, es decir el contexto en el que se recrean de manera democrática los vínculos sociales y la relación con el poder. Este concepto es perfectamente compatible con, dado el caso, una monarquía parlamentaria. Parece una obviedad, pero tal y como están los tiempos es mejor precisar, por si acaso.

dad democrática, adoptando una actitud incompatible por tanto con la obligada aceptación acrítica de vínculos étnicos o lingüísticos, supuestamente inalterables e inamovibles, que atarían, inevitablemente y para siempre, al individuo a su grupo tribal, a su "nación", es decir al lugar donde ha nacido: a una Madre Tierra todopoderosa que lo iguala con el resto de su comunidad "natural", haciéndole hermano indiferenciado, miembro de una misma estirpe generada por partenogénesis. Haciéndole, por tanto, radicalmente diferente de los miembros de las otras tribus, hijos de otras diosas, de otras madres.

Esta concepción, premoderna y atávica de lo social (de lo tribal, cabría decir), ya sabemos que por desgracia está resurgiendo de manera patológica entre nosotros; pero frente al renacer de la tribu no podemos sino reafirmarnos en nuestra pertenencia a una civilización universal, cosmopolita e internacionalista, en la que todos los hombres somos iguales, en derechos, en dignidad, por ser hijos de un mismo Dios, de un mismo Padre Simbólico. Concepción cristiana, católica, del ser humano, que por cierto está en la base misma de la modernidad, entendida, en su aspecto político, como civilización universal.

En definitiva, tenemos que ser capaces de establecer la diferencia, marcando las distancias, entre el delirio tribal de los nacionalismos posmodernos, que deteriora el ámbito político o civilizatorio, y la necesaria reafirmación simbólica del lazo social con el otro, que debe expresarse en un ámbito experiencial que podemos denominar como cultural[3]. En la modernidad lo social se debe regular en el registro político-civilizatorio, pero para que el resultado sea mínimamente sólido debe apoyarse en un lazo simbólico que, en esencia, es ético y, en gran medida, inconsciente[4].

Ahora bien, el problema estriba en que la modernidad ha delirado, como paradigma defensivo frente al magma indiferenciado de la comunidad tribal, a un individuo perfectamente autosuficiente, aliándose así con las eternas fantasías narcisistas que halagan a un ego instalado en lo imaginario. Ha delirado a un individuo que, autodeterminado a partir de su yo racional, no debería nada a nadie. Pero la negación de la deuda nos ha ido conduciendo al vacío; un vacío que, siendo literalmente inhumano e insufrible, se ha visto de inmediato ocupado por los nacionalismos étnico-lingüísticos, como reacción patológica que ofrecería una falsa protección al hombre posmoderno frente al "horror vacui", frente al miedo y la angustia que genera el tenebroso abismo abierto, imprudentemente, por los delirios narcisistas propiciados por la modernidad.

Y es que la modernidad ha sido, en muchos aspectos, esencialmente

3 Podríamos así establecer la distinción entre el concepto de "civilización", entendida como ámbito de la racionalidad política y de la ley social, ejemplificada en la declaración universal de los derechos humanos, y "cultura", como ámbito de la subjetividad y donde es posible el despliegue de los particularismos y las diferencias. Esto haría posible una civilización universal en la que convivan diferentes culturas, siempre que estas renuncien previamente a toda invasión del ámbito político.

4 La ética que subyace en el lazo social la ha planteado de manera precisa Enmanuel Lévinas, a propósito de la cuestión del Otro.

positiva, pero, como todos los procesos que los seres humanos ponemos en marcha, ha tenido también efectos indeseados; a veces insospechados, otras veces más previsibles, en tanto que producidos por la propia dinámica inherente a dicho proceso modernizador. Ese lado indeseable, destructor, está ligado a lo que podemos llamar la persistente intención de deconstrucción del pasado que la idea moderna de progreso presupone, por eso podemos hablar de una modernidad deconstructora, que se basa en un presupuesto tan radical como equivocado –en realidad se trata de una creencia, nunca verificada empíricamente–: la de que la razón todopoderosa, la luz que de ella dimana, puede eliminar por completo a las tinieblas; puede acabar con lo que, desde el punto de vista de esta racionalidad fundamentalista, se percibe exclusivamente como oscurantismo y superstición.

En definitiva, lo que semejante postulado de la modernidad deconstructora presupone es que es factible una sociedad sin religión, es decir sin mitos ni ritos, una vez que estos han sido convenientemente deconstruidos. Esta creencia proviene de un concepto, de los ritos y de los mitos, fundamentado en el positivismo más ramplón, en un cientifismo aplicado a lo social que, por demandar la luz de la razón a toda costa, se halla completamente cegado ante la realidad de las experiencias mediante las que se expresa la subjetividad humana. Sin embargo, Bataille, un autor bien moderno –aunque, evidentemente, su obra ofrezca otra forma, muy diferente, de ver la modernidad– nos facilita un punto de vista radicalmente distinto desde el que abordar la cuestión, al teorizar los conceptos de lo profano y lo sagrado[5]. Lo sagrado para Bataille comprende, a la vez, a la religión, al arte, a la fiesta y al sacrificio, junto con, por supuesto, el erotismo. Negar lo sagrado, pretender someterlo por completo a lo profano, llevaría por tanto a una pérdida, a un decaimiento de todos esos ámbitos esenciales de la experiencia humana.

Partiendo del reconocimiento de su carácter sagrado, vamos a considerar a la fiesta, que podemos asimismo denominar cultura popular, cultura tradicional o folklore, como un texto capaz de simbolizar lo real del paso del tiempo, lo real del sexo y lo real de la naturaleza. Para llevar a cabo su función, la fiesta se estructuraría –como ocurre también con los textos artísticos– a partir de un meta-texto de referencia: el edipo. Y es que el relato edípico permite elaborar el pasado, es decir la relación con la madre, mediante un proceso que podemos denominar con el término filosófico de "anamnesis", a la vez que permite también construir el futuro, es decir establecer una relación con el padre, por medio de otro proceso, complementario del anterior, que vamos a denominar "utopía"[6].

5 Conceptos que desarrolla plenamente en el que es quizá su libro más importante, "El erotismo". Forzando en parte dichos conceptos, para ampliarlos, podríamos decir que lo profano recogería por un lado la actividad propia del yo racional y objetivo (la ciencia, la técnica, la comunicación o el mundo del trabajo) y también la relación con los otros en el ámbito de la civilización, de la política. Por el contrario en el registro de lo sagrado situaríamos tanto a la subjetividad como a las manifestaciones de eso que hemos denominado la cultura. Lo social sería finalmente el resultado, siempre frágil y provisional, de una correcta articulación entre lo profano y lo sagrado.

6 He desarrollado estos conceptos más ampliamente en "¡Dios te bendiga!: utopía y anamnesis en Casablanca". *Trama y Fondo* nº 18, 2005, pp 31-54.

## Un ejemplo de calendario festivo o la calle como lugar

*Foto 1:* La elección no es por supuesto casual. Ese es el pueblo en el que nací, en 1956. Se trata por tanto de partir de mi propia experiencia subjetiva. Para situarnos contextualmente, conviene decir que Puertollano sufrió a lo largo del siglo XX un acelerado proceso de industrialización y modernización en 2 fases. La primera tuvo lugar durante la I Guerra Mundial, ya que la demanda de carbón procedente de las potencias en combate facilitó el desarrollo de su cuenca minera. En la foto se observa el castillete de una mina, fabricado en hierro fundido.

Señalados estos presupuestos teóricos de partida, intentaré llevar a cabo el análisis de un texto popular, o mejor dicho, de un conjunto de textos festivos, a través de una, por fuerza, somera lectura del repertorio folklórico de un pueblo de la provincia de Ciudad Real, Puertollano, a comienzos de los años 60 del siglo XX (F1).

Puertollano pasó en muy poco tiempo de ser un pequeño pueblo manchego, con una forma de vida rural y ligada a las tareas del campo, a ciudad media, industrializada y minera. Su población de aluvión, con muchos emigrantes provenientes de los pueblos de la comarca y de zonas próximas de Extremadura y Andalucía, vivía por entonces bajo la nostalgia de un pasado y unas raíces recientemente perdidas, cercanas todavía a una forma de vida rural y premoderna[7]. Nos situamos pues en los comienzos de los años 60, justo antes de que se produzca el llamado "desarrollismo", una transformación económica y social que cambió a España totalmente y bajo cuyos efectos modernizadores hemos vivido hasta hace muy poco (F2).

*Foto 2*: En el Paseo de San Gregorio conviven, al principio de los años 60, el lechero con su burro y sus cántaras en las alforjas y la moderna máquina americana para barrer las calles, recién adquirida por el ayuntamiento/ Foto: J. Rueda.

En esta época la calle podía ser considerada como un "lugar", si nos atenemos a la contraposición que establece el antropólogo francés Marc Augé entre lo que él llama el "Lugar" frente al "No-lugar"[8]. Las calles y plazas de las "polis", de las ciudades clásicas, eran lugares donde se construían dos tipos de textos folklóricos: los juegos tradicionales de los niños y las fiestas populares; fiestas en las que participaba el conjunto social, sin distinciones, pasando a constituir lo que en un sentido antropológico podemos llamar la Comunidad. Se trataba todavía, en

7 El segundo momento clave de su intenso desarrollo industrial se produjo en la postguerra, cuando, una vez acabada la Guerra Civil se construye la refinería de petróleo. Sus dos momentos de transformación radical se reflejan perfectamente en los cambios demográficos que sufre Puertollano: de 10.000 hab. en 1910 a 20.000 hab. en 1920 y de 25.000 hab. en 1940 a 50.000 hab. en 1960.

8 Conviene señalar que hemos revisado ambos conceptos, propuestos por M. Augé, a partir de la Teoría de lo Simbólico desarrollada por Jesús González Requena. De este modo, las definiciones serían: Lugar como espacio de socialización y simbolización; No-lugar como espacio de circulación, consumo y codificación. Ejemplos perfectos de esta contraposición sería la Plaza de la ciudad clásica, entendida como ágora y lugar de encuentro, frente al posmoderno Mall o gran centro comercial.

aquella época, de calles aún sin coches, pero con niños, y ambos términos deben ser enfrentados si queremos comprender algo de ese proceso que ha convertido a las calles de lugares en no-lugares, donde ya sólo es posible el tráfico (comercial o automovilístico) y donde cada vez es más difícil construir lazos sociales fuertes: en los años 60 había 10 niños por cada coche; en los años 70, 1 niño por coche y en los años 80 la relación pasó a ser de 1 niño por cada 10 coches (F3).

Foto 3: La calle principal de Puertollano, sin coches, en 1962.

Además, estamos hablando de un mundo sin televisión, ya que la señal de TVE no llegó a Puertollano hasta 1963 y todavía pasarían algunos años hasta que su uso se generalizase. Quizá no se ha pensado detenidamente lo que este cambio cultural –que posibilitó el paso de la calle como lugar de las experiencias infantiles socializantes a no-lugar, convirtiéndola en simple espacio de tráfico significante– ha supuesto en un sentido antropológico: estamos hablando de la desaparición de unos juegos que los niños habían venido realizado ininterrumpidamente durante siglos. Véase por ejemplo *Juegos infantiles*, el famoso cuadro de Brueghel el Viejo (1650), en el que pueden observarse juegos idénticos a los que yo mismo jugué en mi calle durante aquellos años (F4).

*Foto 4:* Por ejemplo "el burro", juego muy popular en los pueblos de La Mancha, y probablemente de toda España. En esta foto de principios de los años 60 puede observarse la absoluta similitud que existe con el juego representado en la esquina inferior derecha del cuadro de Brueghel.

Señalado el contexto, una época en la que la calle es todavía un lugar, donde es posible la simbolización, la construcción del sujeto y del lazo social intersubjetivo, vamos a pasar a describir algunos de los momentos más importantes del denso calendario festivo popular, tal y como se desarrollaba durante aquellos años. Muchas de estas fiestas se han perdido o han sufrido un grave declive que las ha transformado en otra cosa, pero algunas todavía sobreviven o incluso han conocido desde entonces ciertos momentos de recuperación y paradójico esplendor; demostrando así la fuerza que aún posee la fiesta en España y su poder de reconstrucción del lazo social.

La primera fiesta importante era la Navidad, por supuesto, y dentro de ella, para los niños que entonces éramos, la de los Reyes Magos (F5). Inmediatamente después venía una fiesta que yo al menos recuerdo con especial cariño e intensidad. Una extraña fiesta, que se celebraba el 16 de

*Foto 5*: Preparados para salir en la Cabalgata, los figurantes posan disfrazados en el Ayuntamiento. No me voy a detener en glosar este importante rito (y mito) pues ya lo ha hecho de manera muy precisa Jesús González Requena en su imprescindible libro *Los Tres Reyes Magos: la eficacia simbólica*. Ed. Akal, 2002.

*Foto 6*: Otro pueblo en el que también se celebran hogueras de San Antón es el de Villanueva de Alcolea (Castellón), tal y como recoge esta magnífica fotografía de Cristina García Rodero, fotógrafa natural de Puertollano y que, curiosamente, ha dedicado gran parte de su obra a las fiestas populares, retratando con acierto muchos de los ritos y mitos festivos que aún perviven en España.

*Foto 7*: Importancia del fuego en la Fiesta: El Vítor de Mayorga de Campos (Valladolid), bellamente fotografiado por Cristina García Rodero.

enero, la de las Hogueras de San Antón. En muchas calles y plazas, el vecindario (sobre todos los jóvenes) amontonaba a lo largo del día muebles viejos y a veces, si alguien los traía del campo, restos de podas de los olivos. Por la noche, se encendía la hoguera, a cuyo alrededor se situaba todo el vecindario, chicos y mayores, para intercambiar bebidas, comida (incluidas patatas asadas al calor de la lumbre), canciones (muchas veces cantadas a coro, con las manos agarradas formando un corro) y finalmente, los más jóvenes y decididos, saltando la hoguera.

No he encontrado ninguna explicación de porqué esta fiesta, dedicada por cierto al culto de los animales cercanos al hombre –señalemos que, aunque ahora no podamos detenernos en analizar este importante aspecto, en la cultura popular el animal pertenece al ámbito de lo sagrado, tiene algo de divino– se acompañaba además en Puertollano con hogueras. No obstante las Hogueras de San Antón son unas fiestas extendida por toda España, y se celebran en pueblos cercanos de Andalucía, como Úbeda (Jaén) o más lejanos, sobre todo de la zona de Almería, aunque también se encuentran referencias de estas Fiestas en La Rioja (Alfaro) o Zaragoza (Aragón) (F6).

En las Hogueras de San Antón, al menos las de aquellas fechas en Puertollano, podemos encontrar subyacente el proceso de anamnesis, presente en la obvia nostalgia que manifiestan estos rituales por el pasado reciente, por lo rural perdido (de ahí esa explicación, todavía vigente entre los más viejos del pueblo, como he podido constatar recientemente al preguntar por el sentido de esta fiesta, de que en realidad su utilidad final no era sino la de poder deshacerse de los restos de las podas de los olivos). La presencia de la naturaleza, con el protagonismo del fuego, colocaba a la Comunidad –en el centro mismo de la ciudad, en el interior de lo urbano– frente al núcleo más primitivo de la experiencia humana: ese fuego salvífico que nos libró de la animalidad, y nos hizo seres civilizados. Asimismo, en la Fiesta de las Hogueras de San Antón podemos percibir la presencia del proceso de utopía, constatable en la destrucción del pasado que se operaba (con la quema de muebles viejos y de trastos que se sacaban de las casas), pero sobre todo mediante la restauración del lazo social que propiciaba el ritual festivo, merced a todo lo que el vecindario compartía: los saltos, la comida, la bebida y los cánticos (F7).

La siguiente fiesta típica de Puertollano era el "día del chorizo" (F8) que se celebra el 23 de enero y en la que gran parte del pueblo, de nuevo formando alegre comunidad festiva, salía al campo (generalmente a los cerros cercanos, próximos al núcleo urbano y conocidos como los "peñones") a realizar una comida campestre, sobre todo a base del menciona-

do embutido, curado ya, tras las recientes "matanzas" que en aquella época todavía se hacían en algunas casas del pueblo. Matanza que, no obstante, pertenecía también ya a los usos perdidos del por entonces recientemente abandonado pasado rural[9].

*Foto 8:* En los peñones, cerca de la llamada "Chimenea Cuadrá", el "Día del chorizo" de 1960.

Pero sigamos. En el calendario festivo tradicional entrábamos así en la época del Carnaval, que en Puertollano tuvo una cierta importancia antes de la Guerra Civil. El Carnaval fue prohibido por el régimen franquista y en Puertollano se dejó de celebrar, hasta la llegada de la democracia. Desde entonces ha conocido un cierto resurgir, aunque sus características han cambiado mucho (es, como en tantos otros sitios, su carácter de fiesta oficial, organizada desde el poder municipal, lo que ha producido su mayor desfiguración: una fiesta esencialmente trasgresora es hoy sobre todo un acto institucional). No podemos abordar en esta ocasión el rico y complicado asunto del Carnaval, paradigma de lo que estamos llamando la Fiesta. Simplemente señalemos que en la dialéctica Carnaval / Cuaresma estuvo siempre lo que podríamos proponer como el núcleo mismo del texto festivo: la dialéctica trasgresión de la ley / reconstrucción del orden social; es decir una trasgresión encauzada o reconstructora. Lo sagrado sería, de este modo, la relación dialéctica trasgresión / ley, pues la Fiesta no es sino lo sagrado de la trasgresión y, más allá, una trasgresión sagrada.

9 En el "Día del chorizo" podemos reconocer, desde el punto de vista antropológico, dos fases: la de "Diasparagmos" (desmembramiento público del animal sacrificado), en la que lo exterior a la ciudad, procedente del afuera, de la naturaleza, en forma de animal (el cerdo), es conducido al centro mismo de la civilización, a lo interior (la ciudad), en donde se comete el crimen-sacrificio (la "matanza"). Sigue un proceso de elaboración (de lo crudo a lo cocido: "curar" los productos de la matanza) para dar lugar a la segunda fase, la de "Homofagia" (devoración comunal de sus carnes), en la que se produce la vuelta al exterior, al campo circundante, para llevar a cabo la devoración ritual (Comunión). En este rito se confirma el lazo social (se trata, por tanto de un rito de confirmación) y con él se constituye la Comunidad, que tras la comida ritual ya puede realizar la vuelta a la ciudad.

*Foto 9*: Procesión de Semana Santa a mediados de los años 60. Cofradía de los discípulos de San Juan/ Foto: J. Rueda. La Semana Santa se ha celebrado desde antiguo en Puertollano, pero tras la Guerra Civil conoció un auge notable, alcanzando su cenit en los años 60.

Por eso, tras la Cuaresma, cumple su cometido en el calendario festivo popular la llegada de la Semana Santa, que reintroduce de manera explícita lo sagrado en el discurso de lo festivo. Los recuerdos de aquellas semanas santas de mi niñez mezclan, en emociones equivalentes, lo sensual de la primavera recién llegada y los Helados Morán que abrían sus puertas siempre por esas fechas, inaugurando de este modo la temporada de ricos polos y cucuruchos, con sensaciones nocturnas de imágenes pasionales, olor a incienso, velas y, de vez en cuando, algunas saetas. Muerte y gozo, la Semana Santa poseía un extraño atractivo, con sus "armaos" (compañías de soldados romanos), "nazarenos", tambores y trompetas (F9).

A mediados de los años 60, se emprende un cambio significativo en los rituales escénicos de la Semana Santa en Puertollano, con la introducción de la imagen de la Virgen de la Esperanza, más conocida como Virgen Macarena, ejemplificando con ello la creciente influencia de la Semana Santa sevillana, que ya se podía percibir en aquellos años con la moda también importada de las saetas (por lo general ausentes en las procesiones castellanas) y, después, con esta imagen, de clara influencia andaluza (F10). Se trata de un caso de lo que se ha denominado "invention of tradition"[10].

10 Término propuesto por Eric Hobsbawn en 1983, que en la actualidad es muy utilizado por los antropólogos, sociólogos y otros investigadores. Evidentemente toda tradición es "inventada", es decir es el producto de la actividad simbólica del ser humano, y muchas veces esa "invención" es más reciente de lo que se podría sospechar: ahí está el ejemplo de la famosa Semana Santa de Valladolid, que fue reinventada en los años 20 del pasado siglo por el Arzobispo Gandásegui y el director del Museo de Escultura, Cossío (véase el artículo de Enrique GAVILÁN: "El hechizo de la Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid", en *Trama y Fondo* nº 18, 2005, pp 7-30).

*Foto 10*: En 1967 la cofradía de los discípulos de San Juan compró un nuevo paso, el de Nuestra Señora de la Esperanza (Virgen Macarena). El manto de terciopelo verde, bordado en oro, se confeccionó en Málaga/ Foto: J. Rueda.

**Mayo festivo: lo femenino y lo masculino**

Mayo es sin duda el mes festivo por antonomasia en el calendario de una ciudad castellana como Puertollano. Son las Fiestas de Pascua Florida, en las que desde el punto de vista antropológico se celebran a la vez varios hechos: la resurrección del joven dios sacrificado durante la Semana Santa, la llegada de la primavera como estación de la reproducción de la vida y, finalmente, el mes tanto de la Virgen como del toro (el signo zodiacal que corresponde es el de Tauro).

Pero la hipótesis que vamos a manejar, es que en las Fiestas de Mayo lo que en realidad se articula es el encuentro entre lo masculino y lo femenino, es decir que se pone en escena lo real del acto, del encuentro sexual, para simbolizarlo mediante una reconstrucción textual del matrimonio, auténtico tema latente en las fiestas de estas fechas primaverales.

Señalemos de entrada que, en Puertollano, la feria oficialmente más importante es la de mayo, que se celebra desde 1895, ejemplificando de alguna manera la llegada de cierta modernidad, minera e industrial, al pueblo (F11). Pero vamos a detenernos ahora en otras fiestas tradicionales, probablemente muy antiguas, de Pascua y mayo, como son el "día del hornazo" (que se celebra el último domingo de abril) o los "mayos", en sus tres variantes: cruces de mayo, cantarle mayos a las mozas y el mayo a la Virgen.

*Foto 11*: El ferial de El Bosque en 1956/ Foto: J. Rueda. Esta Feria de Mayo es además la síntesis de otras tradiciones, que quedaron integradas en ella, como la feria de ganado (llamada "la cuerda", que se seguía aún celebrando en los años 60 del siglo XX) o bien que desaparecieron casi al mismo tiempo que iba cobrando auge la Feria, como puede ser el caso de las Cruces de Mayo. De diez días de duración, la Feria de mayo tras la Guerra Civil fue adoptando formas provenientes de la feria de abril en Sevilla y, en general, de las ferias andaluzas, como las casetas o la costumbre de vestir a las niñas con trajes de gitana.

Por lo que respecta al "día del Hornazo" (F12), "tiene lugar el último domingo del mes de abril, coincidiendo con la celebración de la Virgen de la Cabeza en Andújar (Jaén). Sus orígenes se remontan seguramente al siglo XVI, cuando esta singular devoción mariana alcanza una extraordinaria difusión en ambas vertientes de Sierra Morena, extendiéndose las ermitas y cofradías bajo su advocación por todo el Campo de Calatrava. Además, coincide con el interés de los predicadores eclesiásticos para que los fieles celebrasen con gozo la Resurrección de Cristo Redentor y la culminación del ciclo de la Pasión, que arranca con la Cuaresma y culmina el Domingo de Cuasimodo", aunque también "existe una interpretación más profunda a esta fiesta de primavera, propuesta por sesudos antropólogos, y que haría retroceder esta costumbre mucho en el tiempo. Según sus teorías, Pascua coincide con el Equinoccio de Primavera, que siempre se ha asociado con el resurgir de la vida, tras el invierno. Asimismo, que también los huevos representan el origen de la vida, por lo que se los relaciona con esta fiesta de la naturaleza y de los sentidos (...) es precisamente en primavera cuando la puesta de las gallinas está en pleno apogeo"[11].

*Foto 12*: En Puertollano y su entorno se denomina hornazo a la torta de bizcocho confeccionada amasando harina, aceite crudo, huevo batido y azúcar, coronada con uno o varios huevos cocidos, fijados con un lazo de la misma masa, todo ello horneado y luego bañado con una sencilla mermelada compuesta de clara de huevo y azúcar, para luego ser espolvoreado todo con azúcar glassé al enfriarse. En otros lugares de España son denominadas monas. La mona es, según el diccionario: "En Valencia y Murcia, la torta que se cuece en el horno con huevos puestos en ella en cáscara por Pascua de Flores, que en otras partes llaman hornazo". El término, al parecer, proviene del latín munda (plural de mundum = cesta adornada, llena de pastas que se ofrecía a la diosa Ceres en abril). Pasó a "monda" en castellano, como pan grande que se ofrecía a la Virgen en pascua de Resurrección.

Tenemos pues varios temas que se entrecruzan en esta Fiesta: el culto mariano, la pascua de resurrección y el equinoccio de primavera, con el huevo como semilla de vida en el centro mismo del manjar que va a ser devorado comunalmente, en el exterior de la ciudad. Ese huevo, símbolo de la fertilidad femenina (de ahí su conexión latente con el culto mariano) se coloca literalmente bajo una cruz, símbolo de la masculinidad heroica resucitada. Por eso quizá se trate, como en todas estas fiestas de mayo, de un culto latente al matrimonio, es decir al encuentro simbolizado entre lo femenino y lo masculino, como garantía de fertilidad, de fecundidad y, en definitiva, como medio de asegurar que en el futuro la Comunidad se prolongue mediante la reproducción, con la llegada de los hijos, fruto de ese matrimonio que aquí se intenta representar simbólicamente.

En definitiva, el mes de mayo es, como ya hemos señalado, el mes de la Virgen María y del toro, es decir de lo femenino y lo masculino. Este último aspecto, quizá más oculto o latente, el de la masculinidad convocada mediante las fiestas de primavera, lo podemos percibir si analizamos los "mayos", fiestas muy populares en toda Castilla, haciendo una lectura de estas celebraciones como una manifestación de un Culto Fálico: el "mayo" es una cruz, un árbol o un madero, que se planta erecto en la calle, plaza o delante de la iglesia y que las mujeres adornan y cuidan para después ser destruido en una hoguera, con bailes y canciones de mozos a mozas (y de mozas a mozos). Todo lo que estos datos sugieren

11 Miguel Fernando Gómez Vozmediano, en: http://www.puertollanovirtual.com/ articulos/ tradiciones/ tradiciones. htm). El hornazo suele consumirse como merienda en compañía de familiares o amigos, por lo general en el campo, en algún lugar del entorno cercano.

lo explicitan las letras de las canciones que se cantan durante el llamado "empinamiento del mayo" en algunos pueblos de Castilla[12].

Llegamos así a la que es sin duda la fiesta más importante, desde el punto de vista antropológico y cultural, de Puertollano: el Santo Voto. Respecto al motivo de esta celebración, como en la mayoría de los ritos y mitos de la cultura popular o folklórica, podemos encontrar un discurso justificativo, que es el oficial o institucional (aunque está ampliamente aceptado entre el pueblo), y que podemos denominar como su contenido o significado manifiesto. Veamos lo que dicen los comentaristas: "Se celebra a los ocho días de la Festividad de la Ascensión. La peste negra que asoló a Europa en 1348, diezmó la población de Puertollano, reduciéndola a 13 vecinos que ofrecieron Voto a la Virgen por su protección sacrificando trece vacas, tradición que se ha mantenido desde entonces el día de la octava de la Ascensión del Señor. Este día el Ayuntamiento ofrece a toda la población una comida de carne vacuna. La fiesta comienza la noche anterior con la colocación y encendido de las calderas en las inmediaciones de la Iglesia Virgen de Gracia. El encendido de calderas corre a cargo del Alcalde y de los concejales. A lo largo de toda la tarde y la noche son muchas las personas de Puertollano y de toda la comarca que se acercan para recoger los panecillos bendecidos. Durante toda la noche se prepara la comida y al día siguiente es repartida entre todos. Igualmente es tradición que la tarde anterior se canten mayos en un lugar cercano a la ubicación de las calderas"[13].

Esta es pues la interpretación oficial, la de que todo procede de la peste negra en el siglo XIV, al final de la Edad Media, cuando de los 1.000 hab. que entonces tenía el pueblo sólo sobrevivieron las mencionadas 13 familias con derecho a vecindad (en total unos 70 habitantes). Curiosamente esta interpretación, la de la peste, se da en otras fiestas de poblaciones cercanas, como la Romería de Tirteafuera, que más adelante comentaremos.

Lo que ahora nos interesa señalar es que el contenido latente[14], el significado oculto de la fiesta, emerge, como siempre, cuando se hace una lectura literal, al pie de la letra, del texto festivo. Lo primero que se aprecia es su carácter de celebración de pascua florida, de exaltación de la resurrección (se celebra la Octava de la Ascensión, 40 días después del Domingo de Quasimodo) y en ella se cantan los "mayos" a la Virgen. Pero sobre todo está el enunciado bajo el que se celebra el rito: "En honor y reverencia del matrimonio de Nuestra Señora la Virgen María con el bienaventurado San José".

12 En el primer ejemplo que a continuación reproducimos, el elemento central del culto es, paradójicamente, de género femenino, "maya" y se trata de una canción que cantan las mozas casaderas:

"Maya bendita,
palo larguero,
que nuestro Santo
ve placentero

Todas las mozas,
a ti te alaban
por lo derecha,
por lo pintada (..)

Todas las presentes
damos las gracias,
a nuestros mozos,
por esta maya
¡Vivan los mozos!"

Otra de estas canciones dice:

"Vítores mayo,
que te empinaron,
pero fue con ayuda
de los casados".

13 M. F. Gómez Vozmediano, *op. cit.*

14 Utilizamos aquí los conceptos de "contenido manifiesto" y "contenido latente" en el mismo sentido que Freud propone para la interpretación de los sueños, aunque en este caso extrapolados al análisis de la fiesta.

Pero vayamos por partes en el análisis del Santo Voto, siguiendo sus diferentes etapas. La primera transcurre durante el miércoles, en el que se lleva a cabo el llamado "paseíllo" de la vaca (F13), tras el cual, esa misma noche, se celebra el "mayo" a la Virgen, mientras se encienden las hogueras donde se va a cocinar a las vacas sacrificadas (F14). El segundo momento tiene lugar el jueves de octava, en el que se celebra la comida ritual, en la que participa toda la Comunidad (F15).

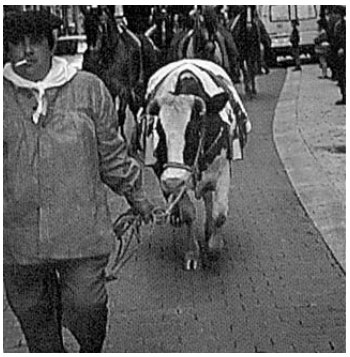


*Foto 13:* Perdido el rito durante un cierto tiempo, desde hace unos años se ha recuperado el "paseíllo", durante el cual se enseña por las calles del pueblo una vaca, que representa a las que luego van a ser sacrificadas. Es la llamada "vaca del voto", ejemplo de animal sagrado y sacrificial. El antropólogo Manuel Delgado Ruiz ha comentado la importancia del Voto, aunque con algún error en su descripción, en "De la muerte de un Dios. La fiesta de los toros en el universo simbólico de la cultura popular", Ed. Península, 1986.

Durante la noche del miércoles se celebran el baile y la hoguera, cantándose el "mayo" a la Virgen, un fragmento del cual dice:

"En ella y con tu permiso
Vamos el mayo a cantar,
Mas siendo Reina del Cielo
¿Dónde un varón encontrar?
Ninguno mejor, Señora
Que el castísimo José
Que por Dios predestinado
Para esposo vuestro fue (..)
Y por eso en este día
Que es de gran festividad
Tus desposorios la Iglesia
Canta con solemnidad"

*Foto 14*: Mujeres cocinando el guiso del voto, a base de patatas y carne de vaca. Es muy significativo que la manipulación ritual de la carne sagrada y sacrificial la hagan las mujeres. Sobre la relación entre los bóvidos sacrificados en España y el dios que muere en la cruz, nos remitimos de nuevo a los trabajos que ha publicado el antropólogo Manuel Delgado.

Se puede leer aquí "iglesia" como sinónimo, precisamente, de Comunidad; de esa comunidad que en realidad celebra –y de este modo llegamos al contenido latente del rito– un culto al matrimonio, al encuentro entre lo femenino y lo masculino. Como se desprende de la lectura literal del "mayo" a la Virgen, de lo que se trata es de encontrar a un casto varón, es decir, se promueve el surgimiento de una masculinidad simbólica, en la que la pulsión ha sido encauzada hacia fines socialmente útiles (el matrimonio y la reproducción).

*Foto 15*: En los años 50, el reparto de la carne guisada se hacia junto a la ermita de la Virgen de Gracia. Las mujeres voluntarias se encargaban de suministrar las raciones de comida.

La masculinidad bestial, eminentemente pulsional, es un tema folklórico muy popular, y muchas veces se liga, paradójicamente, a los varones encargados de la intermediación con lo sagrado, los curas. Hay muchos ejemplos de esta relación entre los curas y cierta masculinidad hipertrófica y, por tanto, teratológica; vamos a escoger dos ejemplos en los que se citan pueblos relacionados con Puertollano: Argamasilla (el pueblo más cercano) o Almendralejo (situado en una comarca extremeña de donde provenían muchos de los que poblaron Puertollano a lo largo del siglo XX):

"Los cojones del cura de Almendralejo
le pesan veinte arrobas sin el pellejo"

"Los cojones del cura de Argamasilla
al andar le sonaban a calderilla"

Tenemos así la ecuación: Cojones = pulsión frente a Vara de San José = simbolización de la sexualidad pulsional, ya que como dice la letra del canto de Pascua de las mozas de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca):

"La vara de San José,
todos los años florece,
la palabra que me diste
¿dónde está que no aparece?"

*Foto 16*: También de la provincia de Salamanca, en Miranda del Castañar, es esta foto de la fiesta de las "águedas", realizada por Cristina García Rodero. En ella puede verse a la mujer, representante de la comunidad (en las águedas pasan a ser alcaldesas y a ocupar todos los cargos de autoridad) que celebra el triunfo sobre un varón "domado" o "domesticado", que se ofrece como peana que sostiene a la mujer, arropada por toda la comunidad.

En esta letrilla aparece la masculinidad poéticamente simbolizada (la vara que florece) en relación con la palabra dada, con la promesa, que de este modo introduce el tema de la utopía, de la proyección hacia el futuro, como deseo de la mujer que demanda un compromiso del hombre, que no es en el fondo otro que el de que se convierta en padre, es decir en hombre que se queda ahí, afrontando en el tiempo lo real del sexo de la mujer, lo real de la reproducción y, como trasfondo, lo real de la muerte que pone límite a las fantasías yoicas de placer donjuanista, de tan fácil proliferación en el ámbito imaginario masculino. Desde luego que la forma final de escenificar todo esto es el rito del matrimonio, y su mito de fidelidad entre la pareja, hasta que la muerte los separe (F16).

Con todos estos elementos de análisis, podemos ya pasar a una lectura de la Fiesta del Santo Voto, de tal modo que en ella podemos reconocer la presencia de la escena primaria, en tanto que núcleo del inconsciente: en el origen, de cada uno de nosotros y, por extensión, de la comunidad, está el sexo –el encuentro entre lo femenino y lo masculino- y el crimen –aquí enunciado mediante el animal sagrado que es sacrificado-. De este modo, la destrucción de la vaca es la del animal que representa a lo real pulsional, a la naturaleza: estamos pues ante el núcleo mismo de lo sagrado, el sacrificio ritual.

Por un lado durante la noche del crimen se localiza la violencia que, eso sí, es contenida de manera festiva, mediante la hoguera, el baile y el canto del "mayo", mientras que a la mañana siguiente (jueves pascual) se celebra la resurrección (o transustanciación de lo pulsional en deseo). En el fondo es el matrimonio puesto en escena como comunión, y con ella la comunidad que resurge como fruto de ese matrimonio sagrado: la comunidad es el fruto del encuentro entre los sexos (como lo son los hijos en el matrimonio).

Muy cerca de Puertollano, entre la aldea de Tirteafuera y el pueblo de Villamayor de Calatrava, se celebra otra fiesta de gran interés antropológico y que nos permite reforzar esta lectura del Santo Voto; es el encuentro en el río Tirteafuera entre la Virgen y San José –el Santo Matrimonio, escenificado de nuevo-: "una entrañable procesión celebra con fervor el encuentro de la Virgen con San José, el encuentro que asegura la fertilidad de los campos. Cuando se quita el impermeable que cubre la imagen para preservarla del polvo del camino aparece la Virgen del Rosario con manto blanco ante los vivas de la gente, que la ha venido acompañando durante kilómetros. Entonces entra en el agua a hombros de porteadores que se meten por promesa hasta la cintura. Dentro del río Tirteafuera, corriente arriba, espera San José. Lenta, muy lentamente, se acercan las imágenes y el esposo, patrón de Tirteafuera, saluda a su esposa, patrona de Villamayor. Unos gritan «¡Viva la Virgen del Rosario!» y otros «¡Viva San José!», tras lo cual se hace el silencio y se canta una salve. A muchos se les escapan las lágrimas"[15].

15 César JUSTEL en: http://www.el-mundo.es/viajes/2004/30/1082558756.html.

De nuevo aparece, aquí también, la explicación oficial, ese contenido manifiesto del rito popular, que nunca falta: "Según la tradición todo comenzó en el siglo XVI, cuando una peste asoló la comarca. Las gentes decidieron sacar a la patrona para remediarlo. La imagen fue llevada a través de los campos e introducida en el río y el caso es que llovió y se acabó el problema. A partir de entonces para agradecer el prodigio, o para que la Virgen se acuerde y no vuelva a ocurrir, su imagen es sacada en procesión al comienzo de mayo para asegurar la fertilidad del campo. La fiesta comienza la víspera con el canto de mayos a la Virgen, un acto muy manchego. Luego, temprano, la gente se pone en marcha desde la plaza de Villamayor. Asiste casi todo el pueblo, hombres, mujeres y niños, llevando la merienda para pasar el día. En pequeños carros, tirados por borriquitos, transportan tarteras y sartenes para hacer la comida, jamones, otros embutidos y vino" (F17).

*Foto 17*: Momento en el que la Virgen y San José se encuentran sobre las aguas del río Tirteafuera. / Foto: César Justel. Cristina García Rodero ha publicado una bella foto de este rito en "España. Fiestas y Ritos". Ed. Lunwerg, 1993, pp 134-135.

Podemos observar en esta hermosa fiesta muchos de los elementos textuales que hemos ido comentando: la romería o salida a la naturaleza, la comida comunal, los mayos, etc. Pero sobre todo nos interesa señalar aquí ese encuentro entre lo masculino y lo femenino, en forma de matrimonio simbólico, que cierra las heridas sociales y constituye a la Comunidad, ya que como suele ocurrir en muchos núcleos poblacionales situados uno al lado del otro, existe una rivalidad antigua entre Villamayor y Tirteafuera, que los gritos separados y encontrados, entonados al princi-

*Foto 18*: cada 8 de septiembre por la tarde-noche, la Procesión de la Virgen de Gracia recorre las calles de Puertollano. Participa en ella prácticamente todo el pueblo. En esta foto de 1970 vemos a la Virgen rodeada de su "cofradía de caballeros" (todos hombres, por supuesto) y precedida de niñas, y niños, que han celebrado ese año su Primera Comunión (rito iniciático de paso a la pubertad, de celebración del fin de la infancia). En esta Procesión sólo figura la imagen de la Virgen, y desfilan numerosas mujeres, muchas de ellas descalzas (en cumplimiento de alguna promesa) y portando una vela. El resto del pueblo asiste, desde las aceras, a este continuo fluir de gente en torno a esa imagen.

*Foto 19*: En la Fiesta de la Virgen de Gracia lo pulsional masculino queda contenido, ritualizado y encauzado a través de la "cofradía de caballeros" (en la foto, la del año 1970). Aunque en la actualidad su componente ritual está un tanto alterado, podemos decir que en esencia sólo estos hombres, representantes de todos los miembros de su mismo sexo de la Comunidad, pueden tocar, vestir y acompañar a la Virgen ese día.

pio del rito, dirigidos a la Patrona unos y al Patrón otros, emblematizan. Pero esa escisión, núcleo real de lo social (en cuyo interior siempre anida una masa peligrosa de odio, que se manifiesta como lucha entre clases, sexos, grupos, familias, etc) se sutura simbólicamente mediante el gozoso texto festivo.

Para concluir nuestro análisis, haremos referencia a la fiesta más participativa e importante, desde el punto de vista social, de Puertollano: la de la Virgen de Gracia, patrona del pueblo, cuyo día de celebración es, como en tantos otros lugares de España, el 8 de septiembre. Es el momento culminante del calendario festivo popular en Puertollano. Pero sobre todo nos interesa subrayar, de nuevo, cierto sentido latente, más allá de sus obvias connotaciones religiosas y folklóricas. En esta Fiesta de la Virgen se celebra, a sí misma, la Comunidad; el triunfo, siempre fatigoso y difícil, de lo social sobre la pulsión. Y decimos esto ateniéndonos a la misma etimología de la palabra matrimonio (hoy, por cierto, tan deconstruida semánticamente en España): del latín *matris-monium*, que quiere decir "carga de la madre".

En esta procesión la comunidad en pleno carga con la madre, la lleva en volandas, la pasea en su peana (F18). A la madre se la idealiza precisamente porque se la teme; y según Jung "para conjurar un peligro", que no es otro que el de la Madre-mujer devoradora (presente por ejemplo en algunos mitos, como el de la *vagina dentata*). La Madre Patria es ese cuerpo, real, del origen, esa Tierra Natal que nos amenaza continuamente con reclamarnos de vuelta a su seno, mediante la fuerza de la pulsión de muerte. Madre Imaginaria como fantasma de Trieb, de la energía pulsional que amenaza a la vida individual y, por extensión, a ese estado de equilibrio inestable que es lo social.

En resumen: en la fiesta se simboliza la pulsión en todas sus manifestaciones, tanto en lo masculino, en forma de violencia antisocial, como en lo femenino, como fuerza devoradora. Se simboliza la violencia y se articula la diferencia sexual (F19). La Comunidad, los seres humanos que provienen de la misma tierra, de una misma Madre, son capaces de articular mediante esta fiesta a esa Madre en lo simbólico, pero sin concederle en ningún momento el estatuto de "diosa". Aquí demuestra toda su pertinencia simbólica el universo cultural católico, tan adecuado y eficaz en este punto que le hace ser mucho más valioso, en cuanto a la articulación textual y práctica de lo femenino en lo social, que otras formas de cristianismo.

La Madre, temida y adorada, es representada como madre del hijo de

Dios, por lo cual queda siempre por encima, en un lugar preeminente, el Padre Simbólico, ese Dios que está en los cielos, mientras la Virgen se desplaza a ras del suelo, como carga de la comunidad. Se conjuga así finalmente ese matrimonio simbólico: tierra (madre) – cielo (padre). Y es que, desde el punto de vista antropológico podemos decir que nos encontramos ante una "hierogamia" o matrimonio cósmico.

**Nacionalismo y reconstrucción del matrimonio**

Alguna conclusión que podemos ir aventurado ya, tras este somero análisis, es que el calendario festivo es sagrado y opuesto (como manifestación del "derroche", que teorizó Bataille) al capitalismo moderno (ejemplo de lo profano, tal y como, asimismo, entiende este término Bataille). Son muchas las jornadas dedicadas a la fiesta en la cultura tradicional (téngase en cuenta que aquí sólo hemos abordado unas pocas: sólo en la época escogida para este análisis existían en Puertollano otras muchas romerías, celebraciones, ritos, etc.). Se trata de un auténtico derroche en tiempo y energía, incomprensible para la mentalidad pragmática y profana del capitalismo moderno. Además, podemos afirmar que dicho calendario configura, visto en su conjunto, un texto coherente, pero no lineal, ya que en la cultura popular el tiempo es sobre todo cíclico, circular, pues la pulsión insiste periódicamente y, por tanto, periódicamente debe ser renovada la necesidad de contenerla socialmente.

Por otra parte, podemos decir que la fiesta se fabrica, se reconstruye ("invention of tradition") y es ajena a la política, ya que la Comunidad, que es su resultado, deviene en una entidad simbólica que, sólo mediante una peligrosa y patológica manipulación, puede dar el salto al ámbito de lo pragmático y profano. Esa manipulación de lo festivo ha sido intentada repetidas veces por parte del poder político. En la época que hemos comentado, los años 60 del siglo XX, eran más que evidentes las manipulaciones de lo festivo emprendidas desde el régimen franquista, en el contexto de esa tergiversación ideológica y política de la experiencia religiosa que fue el "nacional-catolicismo". Sin embargo, lo popular, la Comunidad como entidad trans-política ajena a estas maniobras, supo mantener siempre, de manera inconsciente y latente, si se quiere, un núcleo de resistencia que la preservó.

En el contexto actual los problemas son otros, y pasaremos a comentarlos, también a modo de conclusiones (siempre provisionales, por supuesto). Ahora, la posmodernidad destruye a la fiesta, mediante un sistemático proceso de deconstrucción de los ritos y los mitos y esa

deconstrucción conduce, finalmente, a una forclusión del proceso de simbolización de la pulsión y, por tanto, pone en peligro a lo social, que amenaza con disolverse, pues una vez que hemos llegado a un cierto punto de no retorno, ya no es capaz de reconstruirse, de reconstituirse.

Dado que, entonces, ya no es posible la anamnesis del origen (es decir la simbolización de lo real del sexo y del crimen originario), se produce una deslocalización de la violencia, que emerge como odio tribal (odio al otro, en el interior de la comunidad, odio a la comunidad vecina). Se desata así, incontenible, el poder letal de la Madre Tierra, que conlleva una psicotización de lo social y su uso como instrumento político: es la aberración que lleva a la constitución de una "comunidad nacional", término, no lo olvidemos, inventado por los nazis[16]. La comunidad nacional es lo que da soporte al nacionalismo político, tan presente hoy, por desgracia, en nuestro país y en toda Europa.

No deja de ser un dato a tener en cuenta que este nacionalismo, en sus formas más agresivas y disolventes, se manifieste en España en las regiones donde el proceso de modernización e industrialización más ha avanzado (el País Vasco y Cataluña). Precisamente ha sido en estas regiones donde se han dado los episodios más significativos de acoso, desde el poder político y mediático, a las fiestas populares auténticas, no manipuladas todavía desde las instituciones políticas. Dos casos bien emblemáticos son, en el País Vasco el del "Alarde" de Fuenterrabía e Irún (acosado sistemáticamente mediante la utilización de los ideologemas más fanáticos del feminismo posmoderno, con sus manidos tópicos entendidos como forma de deconstrucción de la simbolización ritual de la diferencia sexual); mientras que en Cataluña podríamos citar el acoso a las fiestas taurinas en general, pero sobre todo en su forma más popular, los "corre bous" o "bous al carrer", perseguidos y prohibidos en muchos pueblos; persecución que está dando lugar a múltiples conflictos entre las comunidades populares y el poder político nacionalista, que en esta ocasión utiliza las doxas posmodernas del "animalismo" pseudo-ecologista (la llamada defensa de los "derechos" de los animales).

De esta forma el fanatismo feminista (como vehículo de adoración de una Mujer imaginaria y todopoderosa), el pseudo-ecologismo fundamentalista (como vía para la entronización, imaginaria, de la Madre Naturaleza) y el nacionalismo (exaltación pasional de la Madre Tierra) demuestran ser mecanismos sinérgicos de deconstrucción de lo social[17]. En definitiva, en las sociedades posmodernas, o de modernidad "líquida", como las ha denominado Zygmunt Bauman, el lazo social está siendo sistemáticamente deconstruido, al paso que los mecanismos que

**16** Carl Schmitt, eminente teórico del nazismo (y reivindicado por cierta izquierda de ahora mismo, por cierto) propuso la utilización de lo que él llamaba "lo político", diferenciándolo de "la política de partidos", propia de la denostada democracia.

**17** El nacionalismo debe verse también como una forma de pseudo-religiosidad posmoderna, que desplaza a la religión. Lo prueba el hecho de que los índices más bajos de toda España de asistencia a la misa dominical, celebración de bautizos, primeras comuniones y bodas por la iglesia se den precisamente en Cataluña y el País Vasco, las regiones más posmodernas y a la vez más nacionalistas. Del mismo modo, en estas regiones se dan las cifras más bajas de vocaciones sacerdotales, todo lo contrario de lo que ocurre en las diócesis de Madrid, Getafe, Cuenca y Toledo, donde se observa un sorprendente aumento de nuevos sacerdotes. Lo mismo cabe decir de los datos en cuanto a bautizos, bodas, comuniones y asistencia a misa dominical en Madrid y la zona centro, muy por encima de los señalados respecto a las regiones infectadas por el nacionalismo (y ello pese a que Madrid y su región padecen otras muchas de las lacras de la posmodernidad, en un grado similar sin duda al de la citadas regiones más desarrolladas).

hacen posible su reconstrucción se encuentran forcluidos. A la luz de esta situación cabe entender fenómenos tan alarmantes como los que están ocurriendo en Francia, donde literalmente asistimos a una disolución creciente, y al parecer imparable, de lo social, que se ejemplifica en los violentos disturbios de los suburbios, pero también en los sistemáticos ataques a los trenes o en la necesidad de desplegar policías de paisano en los colegios, en los que según datos del propio gobierno francés hubo 80.000 incidentes violentos durante el año 2005[18]. Pero es este un fenómeno que por desgracia se observa, en mayor o menor medida, en toda Europa y, en general, en todo el mundo occidental. Por ejemplo, el gobierno británico acaba de lanzar a primeros de 2006, bajo la denominación de programa "Respect" (Respeto), una campaña contra la proliferación de conductas antisociales, ante el auge creciente del gamberrismo y la irresponsabilidad social en aquel país.

Pero si lo que sustenta a lo social debe ser, en tanto que núcleo simbólico, la construcción y reconstrucción del matrimonio (esta es quizá la conclusión más importante que propongo, como hipótesis fundamental de este trabajo); la deconstrucción deviene, en esencia, como un proceso de destrucción de esa simbolización final de la diferencia sexual, es decir perturbando gravemente una simbolización de lo real que es la que abre la posibilidad de la reproducción de la especie humana, la cual en nosotros, a diferencia de los animales, es un problema cultural y no meramente biológico.

Esto que decimos lo demuestra, además del contexto político y cultural actual en España, el hecho de que el propio creador intelectual del concepto de deconstrucción, Jacques Derrida, se mostrara al respecto tan explícito en su última entrevista: "Ése es también el lugar desde el que se puede pensar lo mejor posible algunas figuras de la laicidad, o de la justicia social, otras tantas herencias europeas. Acabo de decir «laicidad». Permítame aquí un largo paréntesis. No tiene que ver con el velo en la escuela, sino con el velo del "matrimonio". Apoyé sin dudarlo con mi firma la valiente iniciativa de Noël Mamère, aunque el matrimonio entre homosexuales sea un ejemplo de esa bella tradición que los norteamericanos inauguraron en el siglo pasado bajo el nombre de «civil disobedience»: no un desafío a la Ley con mayúsculas, sino un acto de desobediencia a una disposición legislativa en nombre de una ley mejor -futura o ya inscrita en el espíritu o la letra de la Constitución. Y bien, «firmé» en este contexto legislativo actual porque éste me parece injusto -para los derechos de los homosexuales-, hipócrita y equívoco en su espíritu y su letra. (...).Si fuese legislador, propondría la desaparición sin más de la palabra y del concepto de «matrimonio» en un código civil y laico. El

18 Ningún comentarista ha tenido en cuenta el detalle de que la costumbre, hoy convertida en auténtica epidemia, de quemar los coches estacionados en las calles, comenzó en Estrasburgo y otras grandes ciudades francesas, hace ya algunos años, precisamente durante la Navidad y, más en concreto, en la Nochevieja. Podemos observar aquí cómo una fiesta esencial de nuestra cultura, forcluida por la posmodernidad (es decir, ahogada, literalmente en el exceso consumista y mercantilista), es desplazada por una pseudo-fiesta que, en su violencia ciega y descontrolada, muestra sus perfiles psicotizantes y asociales.

"matrimonio", valor religioso, sacro, heterosexual -unido a la idea de procreación, de fidelidad eterna, etc.-, es una concesión del Estado laico a la Iglesia cristiana -en particular en su monogamismo, que no es ni judío (no fue impuesto a los judíos por los europeos hasta el siglo pasado y hace algunas generaciones no constituía ninguna obligación en el Magreb judío) ni, como sabemos, musulmán. Al suprimir la palabra y el concepto de "matrimonio", este equívoco o esta hipocresía religiosa y sacra, que no tiene sitio en una constitución laica, sería reemplazado por una «unión civil» contractual, una especie de PACS (Pacte Civil de Solidarité) generalizado, mejorado, refinado, flexible y ajustado entre personas de sexo o número no impuesto"[19].

19 Entrevista publicada, poco antes de que Derrida muriera, en "Le Monde" el 19 de agosto de 2004.

Ya sabemos, por tanto, lo que nos espera. Tras el "matrimonio" homosexual vendrá la legalización de la poligamia y, en definitiva, la aniquilación, tal y como propone Derrida en su delirio terminal, de la tradición religiosa, cristiana, en la que se fundamenta Occidente. La posmodernidad, en sus desvaríos enloquecidos, parece aspirar a una anomia total, a una disolución completa de lo social. Pero el problema es que cabe dudar de que esta destrucción deje paso a un mundo más racional, más sensato y mejor estructurado. Todo lo contrario: es posible temer la llegada inmediata de cualquier tipo de fanatismo fundamentalista y totalitario, que ocupe el vacío generado previamente.

Ahora bien, si esto es lo que propone la Teoría de la Deconstrucción, la desaparición de la palabra y el concepto de "matrimonio", desde una Teoría de la Reconstrucción debemos sostener justamente lo contrario: nos va en ello la posibilidad de supervivencia como civilización y como comunidad social. Sin embargo, mucho me temo que lo cómodo, aunque suicida, es esperar mirando para otro lado la llegada de los bárbaros, que incluso es probable que ya estén aquí, entre nosotros. O, mejor dicho, quizá los bárbaros seamos ya nosotros, aunque nos neguemos a admitirlo.

# Freud y el problema de la verdad histórica

MANUEL CANGA

**Freud and the historical truth**

**Abstract**
This paper focuses on a concept playing a key role in the Freudian discourse, the analysis of which is essential to understand the subject's symbolic structure, as well as some social features of particular relevance in understanding cultural systems, such as myths, religions, folk fiestas and art works.

**Key words:** Freud. Truth. History. Psychoanalysis. Myth

Cuando uno se dispone a analizar un texto artístico o literario lo primero que debe hacer es tratar de localizar esos puntos de ignición alrededor de los cuales se va organizando la estructura del discurso, alrededor de los cuales se van como enhebrando los hilos principales de la trama discursiva. Y uno de esos puntos de ignición, uno de esos puntos magnéticos que dan fuerza y espesor al discurso freudiano se localizan, precisamente, en la zona reservada de la «verdad histórica», un concepto que aparece situado casi siempre en el eje mismo del análisis, en el eje del sentido de la práctica analítica.

El concepto de verdad histórica es un concepto doble, formado por dos términos muy cargados que producen una cierta inquietud y que, de inmediato, nos sitúan ante el abismo de una larguísima tradición filosófica. Son palabras graves, densas, abismáticas, palabras que marean y producen como una cierta sensación de vértigo. Pero sucede que el análisis debe ocuparse, precisamente, de ese tipo de cosas, de las cosas problemáticas, de las cuestiones más delicadas y espinosas, ese tipo de cuestiones que no tienen fácil respuesta y que en muchas ocasiones pueden obligarnos a arrojar la toalla.

En cualquier caso, sabemos que esos dos términos nunca han estado muy bien vistos por los teóricos de la deconstrucción, los cuales pensaban que tanto la «verdad» como la «historia» formaban parte de un proceso de representación condicionado por el deseo de poder, y que no serían más que pura interpretación, efectos e ilusiones del lenguaje, construcciones discursivas.

En sus trabajos más combativos de los años sesenta, Jacques Derrida[1] denunciaba el carácter teológico de la verdad y apostaba decidido por el juego de la «diferenzia», un juego provocativo, de apariencia subversiva, que pretendía deshacer o cuestionar la estructura trascendental de la palabra, la metafísica de la castración y cualquier otro tipo de discurso que no fuera capaz de aguantar el peligro de una escritura errante, liberada ya de todas las (re)presiones paternas; del falo, del logos y del centro, del falogocentrismo. Según sus propias palabras, la deconstrucción no es una operación teórica ni especulativa. Es una *experiencia de lo imposible*.

Por su parte, Jacques Lacan reivindicó el valor de la palabra y la verdad durante la década de los cincuenta, en una época dominada por el deseo de recuperar el sentido de la experiencia freudiana, lo cual le llevó a concebir el psicoanálisis como un proceso cuya meta sería el *advenimiento de una palabra verdadera y la realización por el sujeto de su historia en su relación con un futuro*[2]. La lectura de sus últimos trabajos nos demuestra, sin embargo, que Lacan fue modificando paulatinamente el sentido de su discurso para terminar cuestionando —como bien ha señalado González Requena en diferentes ocasiones— la función simbólica de la palabra y el Nombre del Padre. De hecho, bastaría con repasar sus intervenciones de los años setenta[3] para comprobar que el psicoanalista jugaba con los conceptos como un pájaro burlón y que trató de llevar a cabo una deconstrucción irónica del «ser» siguiendo muy de cerca los pasos de Jacques Derrida, que siempre censuró el tono existencialista y la resonancia evangélica de los conceptos que manejaba, empezando por la verdad[4].

A partir de cierto momento podemos, pues, localizar como una tendencia dominante en su discurso —un discurso enrevesado, que gira y gira sin cesar, como un tornillo pasado de rosca— a identificar lo «verdadero» con lo real y la «historia» con la ficción, es decir, con esa novela que envuelve y disimula el nódulo patógeno, la causa velada del sufrimiento. A Lacan le gustaba presentarse como un hereje del psicoanálisis, no solo por haber sido expulsado de la Asociación Internacional de Psicoanálisis en 1963, sino también, y sobre todo, por haber aportado un

1 *De la gramatología*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1971; *La diseminación*, Fundamentos, Madrid, 1975; *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989; *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 1994.

2 «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis», *Escritos 1*, Siglo XXI, Madrid, 1995; *El Seminario 1, Los escritos técnicos de Freud*, Paidós, Barcelona, 1995.

3 La deriva lacaniana llega a su culminación en textos como «La Tercera» (*Actas de la Escuela Freudiana de París*, VII Congreso Roma 1974, Petrel, Barcelona, 1980) o *El Seminario 20, Aún* (Paidós, Barcelona, 1992).

4 Derrida trató de explicar sus diferencias con Lacan en *Posiciones* (Pre-Textos, Valencia, 1977) y *Resistencias del psicoanálisis* (Paidós, Barcelona, 1997).

nuevo método de lectura de los textos freudianos que se apoyaba en la articulación de tres registros categoriales cuyas siglas se pronuncian en francés de igual modo que la palabra «herejía». La Santísima Trinidad del discurso lacaniano estaría así formada por los tres anillos del nudo borromeo, los tres en uno, que corresponden a los registros de lo real, lo simbólico y lo imaginario: RSI.

Pero dejemos a un lado a los teóricos de la deconstrucción y vayamos directamente a los textos de Freud, que son los que deben guiar nuestra lectura, nuestro trabajo de análisis textual.

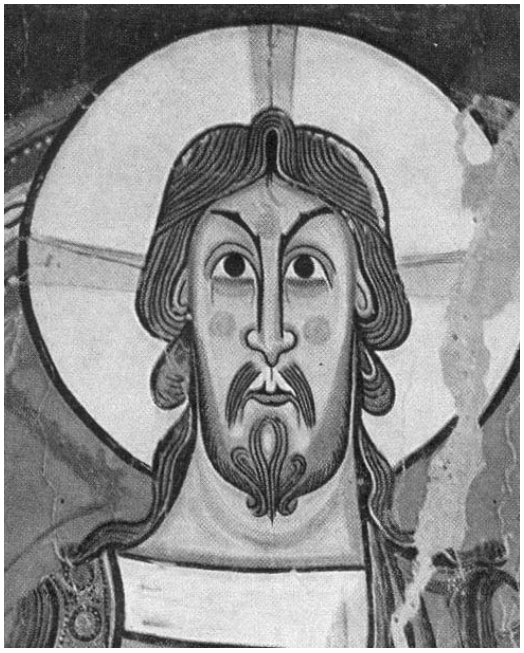
Aunque sería necesario examinar a fondo todos y cada uno de los artículos que integran sus *Obras Completas* para rastrear los orígenes del concepto de verdad histórica, me parece que la primera vez que aparece como tal es en la «Historia de una neurosis infantil», fechado en 1914, donde designa ese tipo de sucesos desagradables y vergonzosos que algunos enfermos tratan de borrar de su memoria mediante toda clase de desplazamientos y sustituciones, mediante las metáforas y las metonimias, que son los mecanismos propios del inconsciente.

Freud utilizaba el concepto de verdad histórica en ese contexto para referirse a la existencia de un acontecimiento traumático, un «suceso», dice literalmente, que tiende a ser reemplazado por un *deseo antitético*, por un deseo o una tendencia de signo opuesto, de igual forma que sucede con algunas leyendas nacionales, cuyo objetivo es camuflar las miserias inconfesables de las grandes familias, de los pueblos, las naciones y de todos sus líderes. Comprobamos así que, ya en esta época, Freud empleaba la verdad histórica para referirse tanto a lo individual como a lo colectivo.

Algunos años más tarde, el concepto vuelve a hacer acto de presencia en *El porvenir de una ilusión*, publicado en 1927, donde aparece situado en el polo opuesto de una *construcción* de tipo *racionalista*. En esa ocasión, Freud introducía la temática de la verdad histórica a propósito del fenómeno religioso y el origen de las leyes, y señalaba que las doctrinas religiosas nos transmiten efectivamente la verdad histórica de los preceptos culturales, aunque, eso sí, un tanto deformada y disfrazada.

Pero es tal vez en uno de sus textos más asombrosos y sugestivos, en su ensayo sobre *Moisés y la religión monoteísta*, redactado entre 1934 y 1938, donde se introduce de manera más precisa el concepto de verdad histórica, que, además, da título a uno de sus últimos apartados. Así, después de haber desmontado minuciosamente los textos bíblicos para

tratar de averiguar lo que se esconde por detrás de todo ese tupido manto de relatos fabulosos, Freud reconocía hallar en las doctrinas religiosas un trozo de verdad histórica que, según explicaba, no debe confundirse ni con las verdades materiales ni con las verdades eternas de los teólogos, y que apuntaba directamente hacia un acto criminal, hacia el famoso asesinato del padre, que es, a su juicio, el resorte que moviliza el desarrollo de las religiones.



Freud trabajó en diversas ocasiones el problema de la religión, analizando con mucha audacia algunos de sus aspectos más oscuros y delicados, y advirtiendo que el psicoanálisis contenía *elementos realmente ofensivos y peligrosos* para el pensamiento ortodoxo de la Iglesia. Cualquiera que se haya ocupado de leer sus trabajos con cierto detenimiento habrá podido comprobar que Freud disfrutaba analizando los aspectos más complejos e inquietantes del comportamiento humano, aunque pudiera encontrar algunas cosas desagradables y comprometedoras por el camino. En su obra se mantiene siempre vivo y palpitante el proceso de la interrogación, un proceso que supone la apertura de una herida en el cuerpo imaginario de la certeza.

Resumiendo mucho, podría decirse que, para Freud, el origen de la religión está directamente asociado a la figura paterna, que ocupa un lugar decisivo en la formación de lo que él mismo denominó la *familia humana*. De hecho, no aportaríamos nada nuevo al señalar que toda su obra pivota sobre la figura del padre, cuya presencia se deja sentir en buena parte de sus trabajos, desde *La interpretación de los sueños* hasta su ensayo sobre *Moisés y la religión monoteísta*[5], donde se entregaba a una especulación fabulosa sobre el origen de la religión mosaica para ratificar la hipótesis desarrollada veinticinco años antes en *Tótem y tabú*.

Lo más interesante de todo este asunto, y también podríamos añadir que lo más escandaloso, es que Freud convirtió el asesinato del padre en la piedra angular del problema de la religión, la causa primera, confirmando así que el discurso analítico no hace más que girar en torno a ese punto de ignición efervescente en cuyo centro se localiza el complejo de Edipo. El psicoanalista fue capaz de construir una hipótesis de resonancias legendarias que permitía despejar el fundamento de la ley y el enigma de la creencia religiosa; una creencia que depende por entero de la disposición afectiva de los hijos con respecto a sus padres.

5 Sobre este particular puede verse el artículo de Jesús González Requena titulado «El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto», especialmente la parte dedicada al cuarto Freud (*Trama y Fondo*, nº 13, Segundo Semestre 2002, 9-29).

Por eso declaró que las religiones se presentan como un intento de solucionar el problema de ese crimen primitivo, como una reacción ante ese «magno suceso» que dio pie al nacimiento de la civilización y ha seguido atormentando a los seres humanos a lo largo de la historia. El sistema totémico sería entonces la primera forma de religión conocida y una consecuencia directa del complejo de Edipo, porque, curiosamente, las dos prohibiciones básicas de las religiones totémicas son las dos prohibiciones que se violan en la tragedia de Sófocles: Edipo se acuesta con su madre sin saber que, poco antes, había cometido un crimen de lesa majestad.

Freud nos enseñó que la tentación de matar es más fuerte de lo que pensamos y que en muchas ocasiones suele escapar del control de la conciencia para manifestarse en los sueños y las ceremonias religiosas, donde se celebra y se lamenta, simultáneamente, la derrota del Gran Hombre. La propia religión cristiana gira alrededor de una ceremonia que evoca el antiguo banquete totémico, y en donde los fieles deben consumir el cuerpo y la sangre de Cristo —el *Agnus Dei* o Cordero de Dios— simbolizados por el pan y el vino. Y, como dice el Evangelio, no comer su cuerpo equivale a estar muerto (Jn 6,53). Parece claro, por tanto, que los hombres han sentido desde hace miles de años la necesidad de comerse a sus muertos egregios y que los sacrificios responden por igual al deseo de matar y pedir disculpas.

De manera que, según el mito freudiano, los hermanos de la horda habrían tomado la decisión de acabar con la vida del tirano que cortaba las vías del goce y tenía un poder absoluto sobre todas las mujeres. Sin embargo, después de cometer el parricidio, los hijos se habrían visto obligados a decretar una serie de normas presionados por el sentimiento de culpa, tratando así de expiar un crimen que no había resuelto nada y que, por si fuera poco, había disparado la competencia sexual entre los hermanos hasta el límite de la anarquía. Una serie de normas e instituciones *inviolables*, es decir, sagradas, que obligaban a guardar una *obediencia retrospectiva* al padre y que serían el antecedente del derecho y la ética.

Así pues, las verdaderas leyes habrían sido introducidas por los hijos *a posteriori* para cuidar el orden social y restituir la memoria del padre asesinado, que seguiría estando vivo bajo la forma de un espíritu invisible que vigila desde arriba y desde dentro[6]. Los muertos, recordaba Freud, han desempeñado siempre un papel decisivo en la vida de los seres humanos, llegando a convertirse, incluso, en los reyes más poderosos de la tierra. Y la cultura, como sabemos, es inseparable del culto a la

6 Ese sería el espíritu inconsciente de la ley, y por eso repetía Lacan que el padre simbólico es el padre muerto (*El Seminario 5, Las formaciones del inconsciente*, Paidós, Barcelona, 1999, 150).

muerte. En consecuencia, podríamos pensar la religión como un proceso inconsciente de reconciliación con la figura paterna, como un proceso escrupuloso de «religación» cuyo sentido más profundo solo puede entenderse bien desde la perspectiva abierta por el psicoanálisis, que nos ha ayudado a comprender mejor la lógica interna de las relaciones paterno-filiales y su repercusión en el plano de la organización social[7].

Pero, a su vez, también podríamos citar otro de sus últimos artículos, titulado *Construcciones en psicoanálisis*, de 1938, donde explicaba que el fenómeno de la psicosis incluye *un fragmento de verdad histórica*, un *núcleo de verdad* cuyo reconocimiento sería decisivo para orientar el trabajo terapéutico con ese tipo de enfermos. Y ese trabajo consistiría, en primer lugar, en *liberar el fragmento de verdad histórica de sus distorsiones y sus relaciones con el presente y hacerlo remontar al momento del pasado al cual pertenece*. Las fantasías delirantes, añadía, *deben su poder de convicción al elemento de verdad histórica que insertan en lugar de la realidad rechazada.*

Y lo mismo pasaría con otro tipo de delirios que pueden desarrollarse a escala colectiva, a escala de masas: por ejemplo, las creencias religiosas, que tienden a apoyarse finalmente en cierta clase de enunciados cuyo objetivo no es otro que impedir el debate y abortar la discusión. En ese caso concreto, Freud hacía referencia a una máxima cristiana que podría confundirse fácilmente con un enunciado surrealista: *Credo quia absurdum* (*Creo, porque es absurdo*).

Es posible que este enunciado se localice en la zona de intersección de lo real y lo simbólico, porque además de trazar un límite y burlarse de la lógica, pone de manifiesto la existencia de una fuerza, de una potencia productiva que supera las capacidades intelectuales de los seres racionales. El psicoanalista relacionaba dicha fuerza con el mecanismo de la «compulsión», que se define por su autonomía con respecto a otros procesos anímicos, por su gran intensidad psíquica, por el rechazo de las demostraciones lógicas y por su carácter imperativo.

El enunciado *Creo, porque es absurdo*, que, a decir de Ortega[8], resuena siempre en el *fondo visceral* del cristianismo, nos demuestra al mismo tiempo que la verdad va en contra del sentido común, porque el sentido común —el menos común de los sentidos, el sentido que nace de la inercia colectiva y que pasa de boca en boca, de las bocas de los hombres que bostezan— pertenece al orden de lo imaginario, mientras que la verdad pertenece al orden de lo simbólico[9]. La fe, esa ciencia infusa sobrenatural por la cual se presta asentimiento a las verdades reveladas, podría estar relacionada entonces con ese carácter compulsivo que Freud atribuye a todas las creencias religiosas, sin distinción de credos.

7 Los escritores místicos han demostrado que su relación afectiva con Dios Padre está cargada de una cierta ambivalencia y que ese carácter fascinante y pavoroso no define exclusivamente al Dios del Antiguo Testamento. San Agustín, por ejemplo, decía en el Libro undécimo de sus *Confesiones* que la sabiduría del Señor y la profundidad maravillosa de sus Escrituras le producían horror y le enardecían (*inhorresco et inardesco*), mientras que Santa Teresa llegó a describir la *majestad* de Dios como algo que *espeluza los cabellos*, que pone los pelos de punta, según leemos en su *Libro de la vida* (20, 7).

8 *En torno a Galileo, Obras Completas*, V, Revista de Occidente, Madrid, 1961, 113.

9 La verdad siempre ha estado muy cerca de la locura, porque desgarra los hábitos del pensamiento y cuestiona de raíz el protocolo de las relaciones sociales. Según escribía el apóstol San Pablo en su *Epístola a los Corintios* (1,25), la locura de Dios es más sabia que los hombres y que toda la cordura de este mundo. El Señor eligió lo más vil y despreciable para confundir a los hombres, eligió lo que no es para anular lo que es.

El psicoanalista afirmó que la fuerza de las leyes religiosas obedece al carácter compulsivo del deber, y no a un juicio de tipo racional o una valoración abstracta[10]. El hecho de que el salvaje pueda morirse de miedo al descubrir que ha violado un tabú de manera fortuita ratifica la presencia de esa fuerza compulsiva, que podría actuar en determinadas circunstancias como un resorte de autodestrucción automático. Lo que suele denominarse *terror sagrado* sería la manifestación más palpable del remordimiento y la necesidad de castigo.

Constatamos, pues, que el concepto de verdad histórica no es un concepto secundario, accesorio, ni periférico, sino todo lo contrario. Se trata de un concepto de vital importancia que aparece siempre, como antes señalábamos, en el eje mismo del análisis. El problema es que se trata de un concepto complicado y difícil de manejar, porque está formado por dos términos que podrían ser pensados como contradictorios: por un lado, la verdad objetiva de la ciencia y, por otro lado, la historia pasional del sujeto. Y para comprobar que Freud tenía una visión positivista y científica del concepto de verdad, tomado así, aisladamente, basta con abrir la última de las *Nuevas lecciones introductorias al psicoanálisis*, de 1932, donde afirmaba que la *aspiración* del pensamiento científico es *alcanzar la coincidencia con la realidad*, añadiendo a renglón seguido que la verdad supone la *coincidencia con el mundo exterior real*, y que no puede ser tolerante, que no admite transacciones ni restricciones.

Pero es que esa es, al fin y al cabo, la definición escolástica de la verdad: la concordancia del pensamiento con la realidad, la adecuación del pensamiento con el objeto. Una definición que ha tenido mucho peso en la historia de la filosofía y que ya fue criticada en diversas ocasiones por Ortega y Gasset cuando señalaba que, siendo estrictos, no podríamos hablar ni de correspondencia ni de igualdad entre las ideas y la realidad, porque la realidad es inasible, siempre se nos escapa por alguna parte, como el agua de las manos.

El físico, decía Ortega[11], sabe muy bien que las cosas que dicen sus teorías no se encuentran en la realidad, y que la realidad siempre es un más o menos, pero nunca es del todo exacta. Lo único que es exacto en esta vida son las fantasías, donde todo encaja a la perfección y nada queda fuera de sitio. Por esa razón, el hombre está *condenado a ser novelista*, está condenado a relatar. La razón vital propugnada por el filósofo

10 Freud sostenía que el «tabú» no difiere en su naturaleza psicológica del imperativo categórico kantiano, que trabaja de manera compulsiva rechazando toda motivación consciente. Jacques-Alain Miller advirtió que el imperativo categórico se apoya en una sátira de Juvenal redactada para aconsejar a los hombres que huyan del matrimonio. El filósofo, que permaneció soltero durante toda su vida, habría reconocido la voz del deber tiránico en la voz de una mujer despiadada que había obligado a su esposo a crucificar a un esclavo por puro placer, por el simple deseo de satisfacer su voluntad: *Sic volo, sic jubeo, así lo quiero, así lo ordeno* (*Lakant*, ELPCF, Barcelona, 2000, 36).

11 *Ideas y creencias*, V, 402 ss; *La idea de principio en Leibniz y la evolución de la teoría deductiva*, VIII, 289 ss.

madrileño sería, por tanto, una razón narrativa, una «razón histórica», que trata de hacerse cargo de aquello que no encaja en los moldes cuadriculados de la lógica. Y por eso podría decirse que la vida de los hombres tiene la estructura de un cuento, aunque, como bien sabemos, la creatividad humana está abierta a múltiples posibilidades y es capaz de producir toda clase de cuentos: cuentos maravillosos, cuentos inmorales y cuentos chinos.

Lo más curioso es que, a pesar de compartir esa visión filosófica tradicional, resulta que Freud introduce otro elemento en su discurso que dota de un sentido nuevo al concepto de verdad, que lo adjetiva y lo matiza simbólicamente. Lo «histórico» introduce así una determinación temporal y localiza algo que concierne a la experiencia viva de un sujeto, la experiencia de un contacto con lo real que tiende a esconderse en las profundidades cavernosas del inconsciente. La experiencia de un contacto y un deseo, podríamos añadir, que se manifiesta muchas veces en las producciones artísticas, las ceremonias religiosas y las fiestas populares.

# La respuesta cognitivo-emocional del espectador del film *Memento*

JESÚS BERMEJO Y PATRICIA COUDERCHON

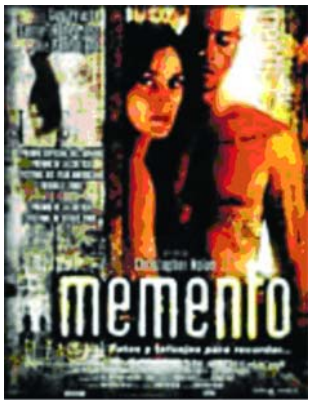
**The cognitive-emotional response to viewing of the film *Memento***

**Abstract**

Here we report the results of an investigation involving 60 individuals. The study was carried out under two experimental conditions. Under the first condition, half subjects saw the film *Memento* by Christopher Nolan according to the director's original montage. Under the second condition, the remaining half saw a montage wherein the sequences had been reordered in chronological order to fit the story the film tells. After the viewing, all the subjects were asked to fulfill a questionnaire. Then, they were interviewed and participated in a group discussion. The results suggest: i) differences in cognitive-emotional responses according to the film version; ii) five different types of emotional appraisal of the film (fragmentary, nuclear referential, extensive referential, temporal reconstruction, symptomatic, and re-created); and iii) five different types of emotional response to the film (annoyance, comfort, admiration, work-out, and verification). We conclude that it is likely that people do not decode films according to the classic model put forward by the cognitive theory, rather specific types of film montage seem to play a role in eliciting different individual's cognitive-emotional responses

**Key words:** Deconstruction. Reconstruction. Decoding. Cognitive scheme. Sense and meaning levels. Emotional appraisal.

Si el texto está dotado de significación, su verdadera naturaleza se manifiesta en la confrontación con el lector empírico donde emerge el significado y el sentido. Es el resultado de ello lo que permite verdaderamente hablar de *deconstrucción*.




Desde una concepción tradicional del lector se cree que el lenguaje es capaz de expresar ideas sin cambiarlas, que en la jerarquía del lenguaje la escritura es secundaria respecto al discurso y que el autor de un texto es el origen y garante de su significado. El **lector** sería así un mero **descodificador** del significado articulado en el texto. Jacques Derrida contribuyó a que se plantease una manera distinta de abordar la lectura. En ella se cuestiona la idea de que un texto tiene un único significado inalterable. Recurriendo al psicoanálisis y la lingüística, la deconstrucción derridiana muestra los numerosos estratos semánticos que operan en el

lenguaje. Ahora bien, no hay lectura sin lector. El analista nos ha puesto en la pista del proceso. Se trata ahora de indagar el camino que sigue el lector empírico, legítimo destinatario del texto.

¿Qué ocurre en la lectura del texto cinematográfico? ¿Cómo se manifiesta la deconstrucción / reconstrucción del texto por parte del lector empírico? Nos situamos pues, por nuestra parte, desde una perspectiva complementaria y necesaria a las anteriores: aquella de la psicología de la comunicación que conduce a explorar la configuración del texto por el lector 'de carne y hueso' en su contexto personal, social e histórico. Desde ahí nos veremos abocados, a partir de las respuestas de los espectadores, a desechar al lector descodificador en beneficio del **lector "deconstructor/reconstructor"**.

### El Texto: *Memento*

El texto elegido es el film *Memento* dirigido por Cristopher Nolan.
Género: thriller, Duración 113´ EEUU 2000. Con: Guy Pearce (Leonard Shelby) Carrie-Anne Moss (Natalie) Joe Pantoliano (Teddy)

Siguiendo la distinción de la narratología entre *Historia* y *Discurso*, la estructura de la Historia de *Memento* es la que aparece en la Figura 1:

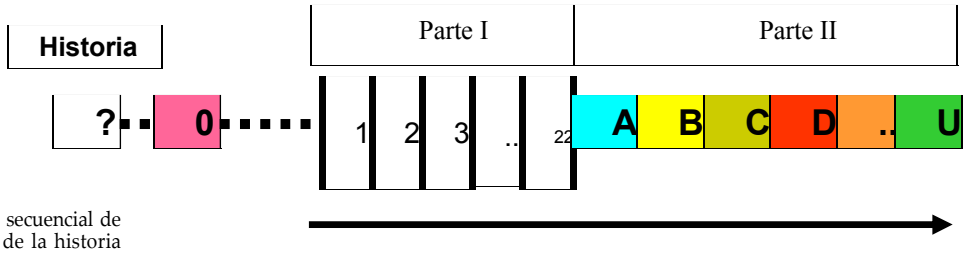



Fig. 1. Estructura secuencial de los acontecimientos de la historia del film *Memento*.

Los recuadros con números y con letras corresponden a secuencias de la historia ordenadas según la cronología de los acontecimientos. La flecha indica el sentido de la cronología.

Todo lo anterior al recuadro en negro 1 son acontecimientos supuestamente anteriores al inicio de la historia narrada por el film (concretamente son falsas anacronías subjetivas y de estilo directo; con analepsia mixta, es decir, la retrospección comenzando fuera del tiempo de la historia y terminan dentro de ella).

La estructura secuencial de los acontecimientos de la historia de la Figura 1 se corresponde a la siguiente descripción de la trama:

**0** Leonard, el protagonista, era un inspector de seguros. Habría investigado el caso de un paciente, Sammy, que sufría una enfermedad que le impedía adquirir nuevos recuerdos, de tal modo que olvidaba para siempre a cada instante aquello que acababa de hacer. En esta investigación Leonard había concluido que tal vez Sammy fingía su enfermedad. Un día unos delincuentes entran en casa de Leonard, violan y asesinan a su esposa. Él intenta impedirlo pero le golpean y, a partir de entonces, pierde la capacidad para crear recuerdos nuevos al igual que le había ocurrido a Sammy.

1 Un policía llamado Teddy habría ayudado a Leonard a buscar y ejecutar al asesino de su esposa, un tal John G. A partir de ese momento y dado que la voluntad de venganza de Leonard permanecía intacta, pues había olvidado que ya había matado al asesino de su esposa, Teddy decide aprovecharse de ese estado de pérdida de memoria de Leonard para obtener dinero fácil.

22 Así, tiempo después, (ya en el tiempo del discurso, por tanto del desarrollo de la historia presentada en el film, y representada en la Figura 1 por el primer recuadro en negro), Teddy llama por teléfono a Leonard y le induce a asesinar a un tal Jimmy haciéndole creer que es el asesino de su mujer.

**A** …. Leonard mata a Jimmy, coge su ropa y su coche. Encuentra en el bolsillo del pantalón una dirección y un nombre: Natalie. Se dirige a su encuentro. Natalie es la novia de Jimmy y sabía que su novio debía reunirse con Teddy para comprarle droga. Natalie, al ver a Leonard y darse cuenta de su estado de perdida de memoria, entiende lo que ha sucedido. Teddy ha utilizado a Leonard para hacerse con el dinero de la droga. Natalie decide entonces, a su vez, utilizar a Leonard para vengar la muerte de su novio Jimmy y le induce a pensar que Teddy es, en realidad, John G., es decir, el asesino de su esposa.

**U** Finalmente, Leonard ejecuta también a Teddy.

Es bien sabido que los acontecimientos en la vida se despliegan en un orden cronológico. Si hiciéramos una segmentación en ellos tendríamos una secuencialidad A,B,C, etc. La articulación discursiva entre los acontecimientos de esos segmentos sucesivos se establece en términos de **relaciones causales** (causa-efecto: a-b-c) **y/o temporales** (antecedente-consecuente).

La descripción que acabamos de hacer de la historia de *Memento* sigue esa estructuración cronológica. Pero, en el film, el discurso no se presenta así sino que hace aparecer un montaje que presenta varios tipos de alteraciones de la temporalidad (anacronías objetivas) a los que el espectador se verá confrontado desde el comienzo del film.

En la Figura 2 aparece sintetizada la estructura discursiva del film tal y como es presentada al espectador. Un montaje alterno en el que encontramos dos partes bien diferenciadas, una en color (los recuadros con

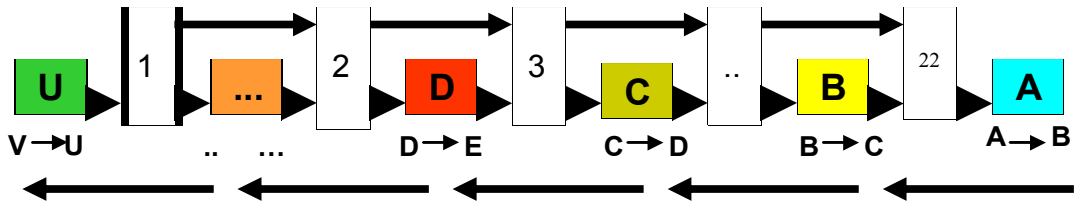



Fig. 2.- Estructura secuencial del Discurso en el film *Memento*.

letras en la Fig. 2), la otra en blanco y negro (los rectángulos con números en la misma figura).

Como indican las flechas en la Figura 2, las secuencias en blanco y negro se articulan entre sí en el discurso en sentido cronológico, es decir, 1,2,3, etc. En cambio, las secuencias en color avanzan en sentido inverso (U, T, S,…A). Éstas comienzan por el final de la historia (U = Leonard asesina a Teddy) y terminan por el principio (A= Leonard asesina a Jimmy). Por tanto, en términos de relaciones causales, las consecuencias son mostradas al espectador antes que las causas. En términos de relaciones temporales, hay una inversión. Lo que va antes es mostrado al espectador después, y lo que va después, antes (el acontecimiento B aparece en pantalla antes del A, etc.). Por ejemplo, primero nos muestran la consecuencia (Natalie ha sido golpeada) y luego la causa (Natalie había provocado a Leonard para que éste le pegase). Esta alteración del orden temporal ilustra la dificultad que tiene Leonard para situar la verdad de los hechos en su cotidianeidad así como la manipulación a la que se verá sometido por Natalie (y Teddy).

Una alteración temporal suplementaria es la secuencia en retroceso que aparece al comienzo del film. El espectador ve la secuencia U (V→U).

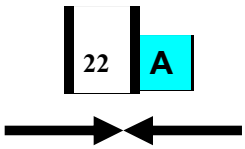



Fig. 3

Por último, con respecto a la relación entre las secuencias en blanco y negro y las secuencias en color (cf. Figura 1), la última secuencia en blanco y negro (22) acaba finalmente convergiendo con la última secuencia en color (A), fundiéndose con ella de tal modo que el espectador puede ver esa convergencia por la transformación del blanco y negro en color que se produce durante el transcurso de la secuencia. Podemos representar así ese instante de encuentro entre el final de la primera parte de la Historia que, como muestra la Fig. 3, avanza en sentido cronológico y el comienzo de la segunda en color que avanzaba en sentido inverso.

**Metodología**

Hemos pedido a varios grupos de personas que vean el film *Memento* y respondan a un conjunto de interrogantes con el **objeto** de observar sus respuestas cognitivo-emocionales en el proceso de deconstrucción / reconstrucción de la historia.

La **Hipótesis** general es que el montaje condiciona la deconstrucción / reconstrucción del significado y del sentido del film y da lugar a actitudes y reacciones cognitivo-emocionales diferenciales.

**Sujetos y procedimiento experimental**. Tres grupos experimentales de 20 sujetos cada uno de ellos. Los sujetos de los dos primeros grupos son estudiantes universitarios entre 19 y 23 años. El tercer grupo está formado por hombres y mujeres, trabajadores y amas de casa, con una media de edad de 46;8.

En el procedimiento experimental, todos los sujetos ven el film y a continuación cumplimentan un cuestionario (cf. *Cuestionario y extractos del film* en Bermejo y Couderchon, 2005[1]). Todos ellos participan voluntariamente en la investigación. Los dos primeros grupos ven el film en una sala de un centro universitario. El tercer grupo es dividido en dos subgrupos (de 9 y 11 personas respectivamente) y la experiencia con ellos es llevada a cabo en un domicilio. Los participantes del grupo 3 conocen al experimentador y algunos sujetos se conocen entre sí.

El visionado se produce con el mismo material en los tres grupos (proyector en pantalla 2x3 metros).

El grupo 1 ve una versión reestructurada en la que se han ordenado cronológicamente las secuencias de la Historia, tal y como ilustra la Figura 4.

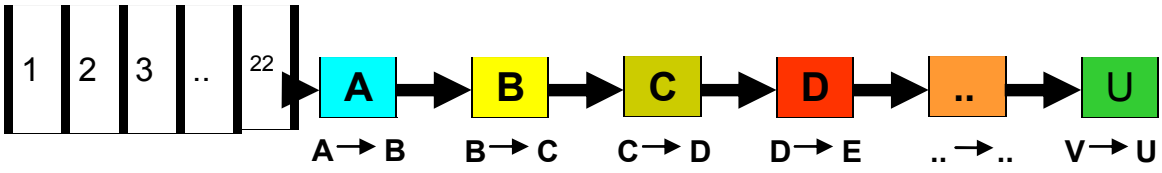



Figura 4.- Estructura secuencial reestructurada cronológica del film *Memento*.

Los grupos 2 y 3 ven la versión original del autor, tal y como aparece en el film (Cf. Figura 2).

1 BERMEJO, J. y COUDERCHON, P. (2005). *De la deconstrucción a la reconstrucción cinematográfica*. III Congreso Internacional de Análisis Textual. Madrid. UCM 13-16 Abril 2005 (CD-ROM).

Tras cumplimentar el cuestionario, los sujetos de cada uno de los dos subgrupos del grupo 3, tiene lugar un debate en el que el experimentador retoma algunas de las cuestiones recogidas en el cuestionario y las somete a discusión en el grupo.

**Resultados**

***a. Resultados por grupos experimentales.***

* *Grupo experimental 1: cronología de la historia*. La presentación en orden cronológico completo de la historia hace aparecer un nivel de comprensión que permite al espectador dar cuenta de la trama estándar tal y como hemos descrito anteriormente. Dicho de otra manera, cuentan la trama de la historia de la película a nivel de su significado referencial.

En segundo lugar, su nivel de comprensión en términos temporales es adecuado. Para ellos, toda la parte en blanco y negro se diferencia claramente de la parte en color porque es anterior en el tiempo.

La reordenación de la historia en sentido cronológico hace que la transformación del blanco y negro al color en la transición de (22) a (A) pierda todo su sentido. Es por ello que los sujetos no le dan otra explicación que la de que se trata de 'un recurso estético'. En este mismo último sentido interpretan la cuestión en la que se les plantea el significado del retroceso que observamos cuando Leonard tiene la fotografía que acaba de hacer de Teddy tras dispararle en (U). Ambas respuestas son coherentes en función de la reordenación operada en el montaje cronológico que ellos ven.

En definitiva, la reconstrucción de la historia no es un problema para los sujetos de este grupo, que interpretan la diferencia de color entre secuencias como marcas temporales diferenciales.

Desde el punto de vista de sus actitudes, puntúan de forma moderada el film. No les ha gustado demasiado. La historia les parece obvia, tal y como ellos la han visto. La ven muy previsible, sin demasiado interés.

Por tanto, en conjunto el nivel de comprensión y aprehensión de los acontecimientos de la trama en el grupo 1 es alto y su nivel de respuesta emocional es moderado-bajo. Estos resultados contrastan fuertemente con lo que ocurre en los sujetos que ven el film según el montaje del realizador.

** Grupos 2 y 3: estructura discursiva sin reestructuración: alteraciones temporales por el montaje.* Para aquellos espectadores que ven el film tal como es montado por el realizador, vemos aparecer en sus reconstrucciones verbales del mismo, diferentes fenómenos y niveles reconstructivos. Las respuestas de los grupos 2 y 3 no difieren entre sí en cuanto a las categorías de respuesta de sus sujetos. Tan sólo observamos algunas diferencias en los porcentajes en esas categorías. Por ejemplo en el grupo 3, en comparación con el grupo 2, hay un mayor porcentaje de respuestas en los niveles 0 y 1 (Significado fragmentado y referencial) cuyo grado de significación habría que contrastar con grupos experimentales mayores. Aparte de esta diferencia, sus respuestas son equiparables. Veamos pues algunos de los rasgos de las respuestas de los sujetos del grupo 2 y 3 en conjunto:

*b. Categorías de respuesta en su comprensión de la historia.*

Podemos observar varios niveles de respuesta que van de menor a mayor comprensión de la historia:

**Nivel 0**: SIGNIFICADO FRAGMENTADO: INCOMPRENSIÓN.

- No comprende la historia. Se siente incapaz de reconstruir la trama.
- Da cuenta de retazos sueltos e inconexos de la trama.
- Siente desconcierto y desasosiego.

**Nivel 1**: SIGNIFICADO REFERENCIAL NUCLEAR: ARGUMENTO NUCLEAR (Quién, qué).

- (1 personaje y 1 argumento predicativo u objeto narrativo): Leonard es un hombre que no puede almacenar nuevos recuerdos y busca al asesino de su mujer.

Leonard

**Nivel 2**: SIGNIFICADO REFERENCIAL EXTENSO: PERSONAJES SECUNDARIOS y SUBTRAMAS (Quienes, qué).

- El espectador habla de los personajes secundarios y algunas subtramas o/y acontecimientos subordinados a la trama general:
- *Leonard*: -Era inspector de una compañía de seguros e investigaba sobre Sammy.
- *Teddy*: - es policía.
  - utiliza a Leonard para conseguir dinero.
  - es mentiroso y traficante.
- *Natalie*: - Es la novia de Jimmy.
  - Sabe que Jimmy tenía que reunirse con Teddy, supuesto traficante, para comprarle droga.
  - utiliza a Leonard para matar a Teddy y vengar así la muerte de Jimmy.
- El sujeto da cuenta de la cuestión 5 del cuestionario.

**Nivel 3**: SIGNIFICADO DE REESTRUCTURACIÓN TEMPORAL: CÓMO / CUÁNDO.

El espectador da cuenta asimismo de las cuestiones 4 y 7 del cuestionario que presentaban dificultad para los sujetos de niveles inferiores:

- Advierten que en las secuencias en blanco y negro es con Teddy con quien Leonard habla por teléfono.
- Se apercibe de la relación entre las secuencias en blanco y negro y las secuencias en color: las primeras conducen a las segundas y son por tanto anteriores a ellas.

**Nivel 4**: SIGNIFICADO SINTOMÁTICO: POR QUÉ / SÍNTOMA.

Este nivel es posible por la acumulación de información que ha conseguido reunir el espectador. El argumento de base no le sirve. A partir de elementos presentes en el texto introduce la DUDA que le lleva a modificar el argumento.

- Leonard ha inventado la enfermedad de Sammy y la muerte de la esposa de éste.
- Leonard ha matado a su mujer.
- Leonard finge su enfermedad. No sería física sino psíquica como mecanismo de defensa para no reconocer su acto.
- Incluso se cuestiona la existencia de Sammy que sería un personaje inventado por Leonard para la proyección de las propias dudas y angustias del propio Leonard (¿estaba o no enfermo Sammy? ¿Mató a su mujer o fue un accidente?). Mecanismo de defensa.

**Nivel 5**: SIGNIFICADO RECREADO: DE DETALLE

Este nivel aparece cuando el espectador se niega a cerrar el significado del film mientras no ha efectuado nuevos visionados del mismo. Su nivel de comprensión de la trama es óptimo pero necesita ver de nuevo la película para asimilar todos los códigos (visuales, de lenguaje, etc.) que le permitan añadir nuevos significados.

Un ejemplo es el que le permite observar un detalle apenas perceptible al final del film durante un par de segundos (1h 45′ 23″). Leonard está en su cama y vemos sobre su pecho la inscripción *I've done it* que no había aparecido hasta entonces. Este nuevo tatuaje aparece justo por debajo del que ya vimos durante el film: *…Raped and Murder*. Eso lleva a este espectador a reinterpretar la trama en la dirección señalada por esta inscripción. Para él se trata de una pista del realizador que debe llevar a reinterpretar el film: <Leonard habría por tanto asesinado a su esposa>.

Este espectador comparte su interpretación con otros sujetos, bien en discusiones con aficionados de su entorno bien a través de foros en Internet como los señalados más abajo. Cualquier nuevo detalle puede hacer que reinterprete el film en una nueva dirección como acabamos de ilustrar. Sin embargo ese texto así construido no tiene clausura para él. Su texto, el que ha construido en su propio visionado, es confrontado con otros textos construidos por otros espectadores así como con otros textos paralelos. Así, algunos de estos espectadores buscan información suplementaria sobre la patología del Leonard. Se plantean numerosas interrogantes que no reproduciremos exhaustivamente aquí. Por solo citar algu-

na, se pregunta si Leonard ya estaba enfermo antes de recibir el golpe en la cabeza cuando entró supuestamente en el cuarto de baño para ayudar a su mujer frente a sus asesinos o si su amnesia aparece como consecuencia de ese golpe en la cabeza. Algunas interrogantes le llevan a un debate sobre una triple posibilidad: a) bien Leonard 'miente' y 'finge' su enfermedad; b) bien la afección de Leonard no es de naturaleza neurológica sino psíquica; c) bien Leonard tiene una enfermedad neurológica. Si considera que su enfermedad es psicológica buscará casos clínicos en psicología clínica y en psicoanálisis (recurrirá así a la explicación mediante el recurso a los mecanismos de defensa como la negación, la proyección, etc.). En cambio, si considera que Leonard padece realmente la enfermedad recurrirá a ejemplos de la neurología. Así pone en paralelo, por citar alguno de los ejemplos a los que algunos sujetos que ven *Memento* recurren, los síntomas de Leonard con los del caso clínico del paciente llamado HM que padecía una amnesia (*cf. http://web.umr.edu/-rhall/neuroscience/06 complex learning/amnesia. pdf*). Citan esos ejemplos extraídos de libros científicos que presentan casos clínicos cuyos síntomas recuerdan a los de Leonard y permiten al espectador interpretar la historia de éste en base a aquellos o cuando menos, las sensaciones que puede experimentar Leonard como enfermo afectado por esta patología amnésica. Por ejemplo, uno de estos espectadores cita el siguiente extracto del relato de un paciente afectado por esta enfermedad para mostrar la manera en que son conscientes de su estado:

*"Cada día es sólo este día, no hay más, haya sido alegre o triste. Ahora mismo me pregunto si he hecho o dicho algo indebido. En este momento todo me parece claro pero ¿y lo que ocurrió justo antes?. Es eso lo que me preocupa. Es como salir de un sueño. Sé que lo he tenido pero no consigo recordarlo."* (Milner, B. (1979). *Memory and the temporal regions of the brain. In Biology of Memory*. K.H. Pribam and De. E. Broadbent (Eds.). New York: Academic Press, p.37. *http://www.imdb.com/title/tt0209144/board/nest/16415139*)

Cuando una persona normal no recuerda dónde ha dejado algo o qué ha hecho antes suele recurrir a una pequeña estrategia que consiste en ir hacia atrás en el tiempo partiendo del momento presente. Se va preguntando a sí mismo '*¿qué hice antes, dónde estaba?*'. Una vez que ha recuperado ese instante, pudiéndose así situar en el espacio y en el tiempo, vuelve a preguntarse de nuevo '*¿y antes de eso donde estaba?*' y así sucesivamente hasta que consigue recuperar el instante buscado. Este proceder nos permite, en ocasiones, encontrar el objeto que hemos dejado en algún lugar que no recordamos o recuperar un evento del pasado. El problema para los enfermos de amnesia como Leonard es que no pueden recuperar su pasado, ni con ésta ni con ninguna otra estrategia de recuperación de memoria de sus vivencias con la mente.

Vemos pues que estos espectadores crean una red extensa de textos (factuales y ficcionales) entre los que establecen vínculos, como si la barrera entre la ficción y la realidad no fuera impedimento para los préstamos mutuos entre esos textos. Sus interpretaciones están así permanentemente abiertas al cambio.

*c. Niveles de significado en la reconstrucción de la historia.*

Esta reconstrucción en niveles de la historia tiene varias características. Citemos sólo tres de ellas:

1. La reconstrucción en niveles organiza el conocimiento nuevo que emerge en cada nivel en una estructura jerárquica.

2. Esta estructura jerárquica no tiene como característica más definitoria la de reconstruir cada vez más y mejor la trama aparentemente preestablecida por el texto, sino la de engendrar, a medida que aumenta el grado de asimilación de la información del film, una mayor confrontación con los esquemas previos del sujeto. Cuanta más información del film asimilan los espectadores, siendo así capaces de mejor describir lo que aparece en la pantalla, más se alejan del significado referencial del film, de su trama superficial. Dicho de otro modo, cuanto más lo entienden más lo hacen suyo en el sentido de desviarlo del sentido original. Aparecen así múltiples interpretaciones y sentidos personales de los espectadores.

3. La reconstrucción que hace el espectador es sensible al contexto en el que ésta tiene lugar y puede modificar el grado y manera en que se produce dicha reconstrucción del relato. Por ejemplo: al término del film, una vez que el espectador ha dado cuenta de su reconstrucción de la historia, puede modificar ésta si vuelve a pensar en el film, o se le interroga sobre aspectos concretos del film (antes, durante o después del visionado) o se encuentra en un grupo de discusión y debate sobre el film. Por tanto, el significado no es algo definitivo sino sujeto a cambio.

*d. Del significado al sentido y la emoción.*

En el cuestionario hemos preguntado a los espectadores si para ellos *Memento* pretende transmitir algún tipo de mensaje y si el film tiene algún sentido para él.

Los sujetos sólo construyen algún sentido del film si han construido un nivel previo de significado de tal modo que aquel se configura a partir de éste. Así, los sujetos del nivel 0 (Significado fragmentado) de comprensión de la historia, que no consiguen entender la estructura mínima de la trama, no le ven tampoco sentido alguno al film. Aparte de esta relación para este nivel concreto, no hay un sentido adscrito a cada uno de los otros cuatro niveles de significado sino que observamos diferentes categorías de sentido. Aunque en algunas respuestas se alude a dos o más categorías, en la mayoría de los casos los sujetos presentan una respuesta con un solo sentido para el film. He aquí las categorías de respuesta que más aparecen:

**Tabla 1.- Principales categorías de respuesta de los sujetos de los grupos 2 y 3 a la interrogante sobre el SENTIDO del film *Memento*:**

| Categoría / Subcategoría (Ejemplos) | / % de respuesta |
|---|---|
| No tiene sentido …….. | 14 % |
| Importancia de la Memoria ……...….<br>- memoria y recuerdos para poder vivir.<br>- fragilidad de la memoria<br>- no es fiable, nos engaña<br>- lo que creemos que somos y nos ayuda a ser lo que somos. | 67,8% |
| Verdad /Mentira ……..…… | 24,5% |
| - Relatividad de las cosas<br>- ¿qué son los hechos?<br>- La gente engaña | |
| No poder recuperar el pasado. ……..... | 11,3% |

**Tabla 2.- Principales categorías de respuesta de los sujetos a la interrogante 3 del cuestionario ('Define la película con algún adjetivo'):**

| Grupo Experimental / | Categoría de respuesta / | % de respuestas |
|---|---|---|
| Grupos 1: | | |
| | Aburrida | 58 |
| | Previsible | 39,8 |
| | Tema interesante | 25,4 |
| Grupos 3: | | |
| | Desconcertante | 69,3 |
| | Complicada | 59,9 |
| | Inquietante | 48,2 |
| | Rara | 37,3 |
| | Inteligente | 32,9 |
| | Discontinua | 22,5 |

Los adjetivos que utilizan los sujetos hay que ponerlos en relación con la valoración actitudinal que hacen del film. La puntuación media en la valoración del film de los sujetos del grupo 1 es tan solo de 4,3 (sobre un máximo de 10) mientras que para los grupos 2 y 3 sube a 7,6. Ese dato, junto a la opinión manifestada por los sujetos, hace aparecer un resultado según el cual el montaje cronológico de este film no gusta a los espectadores y sí el realizado por el director.

Reforzando esa idea, hay una clara diferencia entre los adjetivos utilizados por los sujetos de los dos primeros grupos experimentales y los

que utilizan los grupos tres y cuatro. Estos últimos, al ponerlos en relación con sus valoraciones actitudinales del film, permiten observar la diferencia que establece el montaje. Puede decirse que el montaje del autor, al introducir una alteración de la cronología, suscita en el sujeto cogniciones de interés y emociones positivas (de intriga, perplejidad,…), contrariamente al mero montaje cronológico que aburre por previsible y falto de emoción.

*e. La emoción del espectador en la deconstrucción /reconstrucción del film.*

Natalie

El cine difícilmente puede entenderse al margen de la emoción. Es ésta la que atrae al espectador hacia al sala. Es la emoción la que le mantiene en su butaca y lo que experimenta durante el visionado.

El cognitivismo, al aferrarse a la sola dimensión cognoscitiva de la mente, tuvo dificultades para incorporar la necesaria participación de la emoción al proceso explicativo, y entender en todo su sentido la exposición voluntaria del espectador a las imágenes cinematográficas y los efectos que provocaba en él.

En *Memento* la emoción aparece como producto del montaje y el proceso de deconstrucción / reconstrucción por parte del espectador. Veamos qué ocurre en los grupos 2 y 3 que ven el montaje del autor.

Encontramos 5 tipos de evaluación emocional del film:

***1. El espectador irritado***: es aquel al que le cuesta reconstruir en sentido cronológico las inversiones temporales de *Memento*. No consigue así comprender el relato, lo que le produce un estado de desasosiego e irritación. Su actitud final es categórica: 'no me ha gustado la película' manifiestan estos espectadores.

***2. El espectador reconfortado***: corresponde al primer nivel de comprensión del relato. Es el espectador que ha tenido dificultades para recomponer el relato. Ha alcanzado un primer nivel de comprensión siendo capaz de dar cuenta de lo que considera como el núcleo de la trama (nivel 1 de significado referencial). El espectador puede verse doblemente reconfortado si consigue dar cuenta de un mayor número de elementos de significado del texto (nivel 2 de significado referencial).

En ambos casos la emoción que el espectador experimenta es de la misma naturaleza que la de aquel que supera una prueba de dificultad de la que ha salido finalmente íntegro, bien sea en su integridad física o

psicológica. 'No soy tan tonto' se dicen algunos espectadores, que buscan en el experimentador la confirmación de que el relato que cuentan se corresponde bien con el del film. Respiran satisfechos al considerar que 'han hecho bien los deberes' (<*Uf! he respondido bien a lo que se me pedía!*> < *Uf, he terminado de ver la película y la he entendido, sin tener que salir de la sala antes de tiempo!*> Dicen textualmente dos sujetos.).

La emoción reconfortante que experimenta este espectador no es tanto en su relación directa con el film sino consigo mismo. Es como si el visionado le hubiera puesto a prueba a él mismo. Vive su contacto con la pantalla como un test (de comprensión, incluso de inteligencia). Siente la emoción de la liberación de la tensión acumulada por el temor a no entender. Encuentra el placer al final, y la emoción que le acompaña, como consecuencia de la iluminación de su comprensión cognitiva.

Si la emoción conlleva una evaluación final que puede ser verbalizada, el espectador reconfortado dirá del film: '¿Si me ha gustado?: Bueno, está bien, pero en fin, no es el tipo de películas que yo suelo ver'. La tibieza de su evaluación verbal es una de las manifestaciones de que la emoción estética no ha sido experimentada por este tipo de espectador y sí una emoción reconfortadora.

***3. El espectador admirativo***: es el espectador que experimenta el placer de la lectura del texto, por utilizar la expresión de Roland Barthes (cf. *Le plaisir du texte*). Encontramos en él la emoción estética propiamente dicha. Esa emoción positiva que emerge ante la contemplación de una *obra de arte* que es reconocida como tal por el espectador. Entendemos aquí que una obra solo adquiere un estatuto de obra de arte cuando el espectador experimenta emociones positivas de naturaleza estética. Es bien sabido que la consideración de un producto como obra de arte en términos de expertos en arte, historiadores del arte o de su valor de compra/venta en el mercado del arte, responde a fenómenos sociológicos, culturales e históricos pero que actúan paralela e independientemente de esta respuesta del receptor a la obra y que es de naturaleza estrictamente psicológica.

En nuestro caso, este espectador experimenta admiración cuando, habiendo comprendido la trama, conecta con la intencionalidad del realizador al manipular el tiempo mediante el montaje. Este espectador entiende la construcción del film al revés, la convergencia de las secuencias en blanco y negro con las secuencias en color, etc. Hace referencia a la emoción que puede sentir el protagonista, Leonard, de sentirse perdido, desconcertado por no poder ordenar su mundo según las coordena-

das espaciotemporales habituales. El espectador afirma 'es como si el realizador hubiera desordenado las secuencias para que el espectador sintiera lo mismo que siente alguien como Leonard que tiene problemas de memoria y no puede organizar lo que ocurre de manera habitual'. La toma de conciencia del espectador de esa manera de *sentir con* el personaje provoca en él admiración, pues está claro para él que el realizador consigue su propósito. Este espectador dice al finalizar su visionado que, al comienzo, se sentía perdido, desorientado pero que, poco a poco, fue poniendo 'las piezas en su sitio' lo que le permitió ir entendiendo las cosas, de una manera 'atípica' como le ocurría también a Leonard en el film. Por tanto, una característica que diferencia a este espectador admirativo de los dos anteriores es que él es ahora capaz de superar las alteraciones del tiempo que están presentes en este film. Sabe situar las anacronías objetivas y las falsas anacronías en un esquema temporal organizado sobre la base de la cronología de los acontecimientos. Para los dos tipos de espectadores anteriores, en cambio, hay un tiempo psicológico caracterizado por la anacronía o la silepsis, por utilizar la terminología de Genette. Ello significa que esos dos tipos de espectador se sienten incapaces de situar en el tiempo determinados acontecimientos del film. Intentan ponerlos en relación de manera no cronológica sin conseguirlo. El *espectador irritado* renunciaba literalmente a cualquier forma de comprensión del film. El *espectador reconfortado* se aferraba a su comprensión del esqueleto de la trama, contentándose con ello, a pesar de ser consciente de no haber comprendido no pocas cosas en el film. Por el contrario, el *espectador admirativo* no sólo reorganiza correctamente el tiempo sino que se muestra admirativo por la ingeniosa manera con la que se ha hecho el montaje. Prueba de ello es que, en la evaluación final del cuestionario que cumplimenta, este espectador expresa sin reservas que la película le ha gustado mucho. Le ha parecido original. Manifiesta su deseo de volver a verla porque reconoce que hay cosas que debería volver a ver pues se le han escapado detalles que le permitirían disfrutar todavía más de la película. Dice esto último, no con la obsesión del que necesita compulsivamente entender algo (como le ocurrirá al *espectador verificador*), sino por añadir algo más al placer que ya ha experimentado en este primer visionado del film.

***4. El espectador desentrañador***: es aquel en el que se ha despertado la curiosidad y la sospecha. Se interroga acerca del argumento y da respuesta a sus propias preguntas. Quiere llegar más allá. No intenta únicamente desenmarañar el ovillo del argumento sino desentrañar las intenciones ocultas de los personajes. Estos adquieren para él una densidad que no aparece en los otros tipos de espectador. Los personajes son algo más que lo que aparentan. Tienen dimensiones aparentes, mostradas y

dimensiones ocultas, no confesadas. Hay una mezcla en este espectador de intelectualización y emoción. Está excitado por las interrogantes que se plantea y que persigue con su razonamiento como si se tratara del proceso mental que sigue un detective ante un asesinato. Ello le llevará al significado sintomático del que hemos hablado más arriba (nivel 4). Ese proceso de empuje desde la emoción que experimenta este espectador le hace desembocar, a través de la duda, a modificar el argumento. Para él Leonard, el protagonista, ha asesinado a su esposa. Esta interpretación es significativamente más frecuente en él que en el resto de espectadores a los que nos hemos referido anteriormente.

Este *espectador desentrañador* siente un tipo de júbilo diferente al del *espectador admirativo*. Siente el placer de haber descubierto algo oculto, velado. Su ingenio y perspicacia como espectador le habrían llevado a entender los matices que le sitúan en un grado de significación más profunda. Algún espectador incluso se arma y se sirve, en ese proceso de descubrimiento de la 'verdad' (tal y como él la entiende al menos), de las herramientas teóricas que le proporciona el psicoanálisis y que aparece en varios sujetos de esta categoría de espectador. Atribuyen así a los personajes determinadas psicopatologías. Leonard finge su enfermedad para ocultar su culpa pues no puede asumir haber sido el asesino de su esposa. Leonard habría incluso inventado el personaje de Sammy como una proyección mental, reflejo del uso de otro mecanismo de defensa (en términos del psicoanálisis).

Teddy

Al igual que el *espectador admirativo*, el *espectador desentrañador* califica muy positivamente la película.

***5. El espectador verificador***: es un espectador que necesita conocer el film hasta en sus últimos detalles. Lo disecciona escrupulosamente. Como esto no puede hacerse en un solo visionado se niega a emitir un juicio definitivo sobre el film antes de haberlo visto dos o más veces (es éste el rasgo que le diferencia del anterior espectador). Analiza y 'reanaliza' las frases, los planos, las secuencias, las miradas,… todo. Este obsesivo proceso de análisis le lleva a descubrir detalles muy difíciles de observar. Tal es el caso de la frase *I've done it* tatuada en el pecho de Leonard y que sólo aparece al final del film (1h 45' 23") y que permite a algunos espectadores reorientar su interpretación de la historia.

Este espectador considera que el significado del film siempre está abierto a nuevas interpretaciones, nuevos detalles, nuevas perspectivas de análisis. Ello le lleva a participar en foros y debates en Internet, como por ejemplo: *http://www.rottentomatoes.com/m/memento*, o *http://www.imdb.com/title/tt0209144/board/nest/16415139*

A este espectador no sólo le gusta mucho la película sino que la considera y erige en objeto de culto (fenómeno en la misma línea de los provocados por films como *La guerra de las galaxias* o *Matrix*).

**Discusión y conclusión**

*a. Las estructuras de asimilación y acomodación del texto por el espectador.*

El *lego* es ese juego de piezas de construcción apreciado por los niños. Estos manejan sus piezas, que encajan unas en otras, pudiendo así construir y reconstruir modelos imitados o imaginados. El modelo de esquema clásico que utilizaría el espectador para darle significado y sentido al texto (una estructura con *slots*, ranuras, en las que encajan los elementos de información que completan el esquema) refleja esta concepción del lego de la que el cognitivismo ha sido su mayor abanderado.

Sin embargo, hay un modelo de esquema alternativo, que ha demostrado su eficacia descriptiva y explicativa[2]. Una concepción de la activación de los esquemas en diferentes grados. En ella no hay legos sino unidades dinámicas, cambiantes, reconfiguradas en cada ocasión. Esta concepción que aparece en los espectadores que ven *Memento*, converge con las propuestas de las neurociencias para las que la mente es un sistema distribuido[3]. Una compleja interacción viva (por tanto sometida a cambio), compuesta por una rica "sopa biológica" (a base de ingredientes bioquímicos) y una extensa "red telefónica" (a base de conexiones nerviosas e impulsos eléctricos). Una sopa eléctrica que nos recuerda las propuestas deconstructivas de los analistas del texto.

El proceso de deconstrucción y reconstrucción del film que aparece se aleja así de la concepción clásica abanderada por el cognitivismo de los esquemas del conocimiento que utilizaría el sujeto para comprender y darle sentido a un relato fílmico. Según esa concepción, el espectador activaría esquemas cuyas ranuras, los *slots*, serían rellenados en la interacción con el film completando así el proceso de comprensión. Esta concepción, apoyada en la metáfora del ordenador, no se sostiene. La mente no es un paquete de legos.

Las neurociencias nos enseñan, cada vez con más claridad, que entre el hombre y el ordenador existe una diferencia radical, presente ya en su arquitectura de base, que amplía y sustenta, a su vez, otras diferencias (sociales, psicológicas y culturales) construidas a lo largo de la vida del sujeto y que vendrán a añadirse para hacer que la naturaleza de los tex-

2 BERMEJO BERROS, J. (1990). *Les degrés d'activation des schèmes d'action dans l'activité cognitive de l'enfant*. Lille : Ed. A.N.R.T. Université de Lille.
BERMEJO BERROS, J. (1994). *Les degrés d'activation des schèmes d'action dans l'évocation verbale des actions au cours de l'enfance.* Archives de Psychologie. 143-169.
BERMEJO BERROS, J. (1995). *Los niveles de representación en la estructura y el funcionamiento de los esquemas a lo largo de la infancia.* Estudios de Psicología. 73-97.
BERMEJO BERROS, J. (2005a). *Narrativa Audiovisual. Investigación y aplicaciones.* Madrid: Pirámide.
BERMEJO BERROS, J. (2005b). *Hombre y Pensamiento*. Madrid: Laberinto.

3 RUMELHART, D.E. & McCLELLAND, J.L. (1986) *Parallel distributed processing*. Cambridge, MA: MIT Press.

tos que procesa, el uno y el otro, sean de apariencia similar pero de naturaleza radicalmente diferente. Ello hará que el texto del hombre sea una de las modalidades del símbolo, y el del ordenador la manifestación de sus posibilidades de cómputo.

Muchas comparaciones y paralelismos se han establecido entre uno y otro, de tal modo que, si en los años 60 el ordenador era concebido a imagen y semejanza de la mente humana, en un deslizamiento progresivo, favorecido por los éxitos de la IA (Inteligencia Artificial) y la Robótica, se ha pasado a comparar las capacidades del hombre con las de la máquina. Así, en esta inversión de la mimesis, el hombre "procesa datos"; está "dotado de un *software* y un *hardware*"; etc. Las metáforas han ido dando paso a una concepción en la que se ha ido reduciendo al hombre a su capacidad para *tratar* textos. Se ha descuidado por esta vía, por un lado su capacidad para *producir* textos y por tanto su impulso creador. Por otro lado, se ha olvidado que entre el cómputo y el símbolo existe una diferencia de naturaleza radical, infranqueable por el ordenador hasta ahora (¿y tal vez algún día?). Se ha olvidado, por último, la naturaleza ya distinta entre la arquitectura del ordenador y la del Sistema Nervioso humano. El primero, compuesto de *chips* conectados por impulsos eléctricos, el segundo, una compleja interacción viva (por tanto sometida a cambio), compuesta por una rica "sopa biológica" y una extensa "red telefónica". Esta interacción, entre dos soportes de naturaleza bien distinta, no ha podido ser imitada, al menos al día de hoy, por el ordenador, concebido sobre el principio del silicio y el flujo eléctrico. Las diferencias son tan radicales que los productos que resultan de esos soportes materiales respectivos son también radicalmente diferentes. El ordenador maneja "legos" y la mente una "sopa eléctrica", capaz de producir metáforas como las que acabamos de utilizar. La deconstrucción/reconstrucción del texto cinematográfico nos ha permitido abundar en esa radical diferencia que ahonda así en la naturaleza distribuida de la mente humana.

*b. La deconstrucción del texto cinematográfico.*

La concepción del *lego* ha sido cómoda para los estudiosos de la mente porque se presta mejor a descripción, análisis y comparaciones en el tiempo. Sin embargo, a pesar de que refleja mal la realidad de lo que realmente ocurre, ha penetrado profundamente en el seno de las ciencias sociales y humanas, en general, y en las ciencias que se ocupan del texto, en particular. Jacques Derrida, desde la denominada *Deconstrucción*, y otros, han denunciado esa concepción ilustrada por el estructuralismo.

Abordar la deconstrucción del texto cinematográfico suscita de inmediato las interrogantes de *qué* y *para qué* deconstruir. Sin renunciar a encararlas, nos hemos interesado aquí por saber si esa deconstrucción tiene lugar realmente en el encuentro entre el texto y el lector y, si tal es el caso, *cómo* tiene lugar y *con qué consecuencias*.

Los resultados del procesamiento de los espectadores del film *Memento* ponen en evidencia las insuficiencias de la concepción clásica. A partir de los resultados de la presente investigación emerge una concepción que muestra que el espectador sigue, no ya un proceso de deconstrucción/reconstrucción del texto en función del procesamiento cognitivo de la información sino también de su afectividad, intereses, gustos, pasado personal. Esa reconstrucción manifiesta incluso la huella del contexto y el paso del tiempo. Así, por ejemplo, los sujetos del grupo 3, en la discusión con los otros, modifican sus interpretaciones o las enriquecen en función de la confrontación con la reconstrucción de los otros miembros del grupo. Observamos asimismo sujetos que modifican espontáneamente su interpretación del texto al cabo de unos días. El film les había producido tal impacto que continuaban un 'diálogo interior' con relación a él, lo que les llevaba a nuevas reconstrucciones. El texto se nos aparece así como algo abierto, cambiante y adaptativo.

Si en el territorio de la imagen, Koulechov, Vertov o Eisenstein ya nos enseñaron la importancia del montaje como medio de significación y sentido, esta investigación con el film *Memento* nos muestra la diversidad de sentidos y emociones que pueden emanar en el espectador del visionado de un mismo texto. Hay un texto pero no una sola lectura. No hay un espectador sino muchos. Cada uno de ellos, partiendo de su propio contexto personal, social, cultural e histórico, interpreta y valora el film de maneras bien distintas y particulares. Es claramente un proceso de deconstrucción en función de la interacción de esos factores individuales para cada uno de los espectadores. Encontramos en sus reconstrucciones la huella de esas biografías personales con las que podemos establecer lazos y paralelismos. No podía ser de otra manera, pues al reconstruir el texto, el espectador se reconstruye también a sí mismo haciendo partícipes a su mente y sistema emocional en una sopa-eléctrica que produce, no ya significados, sino que hace emerger el sentido.

# De la construcción de un nuevo cuerpo textual, sexual y familiar en *Todo sobre mi madre* de Almodóvar

PEDRO POYATO

**The construction of a new textual, sexual and familiar body in *All About My Mother* by Almodóvar**

**Abstract**
In the almodovarian text, it is not uncommon to find references that, having been taken from other texts, become incorporated to films by Almodóvar. This transtextuality is particularly evident in the film *All About my Mother*, wherein, in addition, one can observe certain equivalencies in the narration itself full of operations for transplantation and transsexualism. In this paper, we analyse the film by focussing on this poetics, so to speak, of the prefix trans (transtextuality, transplantation and transsexualism). Finally, we focus on the way in which the film suggests transsexualism as a possibility for reconstructing a new symbolic familial order.

**Key Words:** Almodóvar, family, promise, transsexualism, transtextuality, transplantation.

Partiendo del concepto de transtextualidad establecido por Gérard Genette en *Figuras IV*, Jean-Marc Lalanne[1] apunta que de eso mismo se trata en *Todo sobre mi madre*, de "trascender un cerco juntando todos los textos ya escritos". Y añade: "De la transtextualidad a la transexualidad hay sólo un paso y estas dos prácticas tienen en común el querer absorber los signos de lo que no es propio (el otro texto o el otro sexo)". Mas no advierte, sin embargo, Lalanne que de la transexualidad al trasplante, pues de esto también se trata en *Todo sobre mi madre*, hay igualmente un solo paso, ya que también en el trasplante se trata de absorber los signos de lo que no es propio, en este caso, el otro cuerpo.

Transtextualidad, trasplante y transexualidad devienen así en algunas de las prácticas que construyen, que elaboran, que formalizan *Todo sobre mi madre*. El objetivo de este trabajo no es otro que el estudio de la construcción del film en relación a esta poética de lo *trans*, si así puede decirse; estudio que nos va a permitir a su vez abordar la reconstrucción del nuevo modelo familiar que, a partir de los restos de otras familias devastadas, el texto almodovariano lleva a cabo, en lo que sin duda es una de sus mayores apuestas[2].

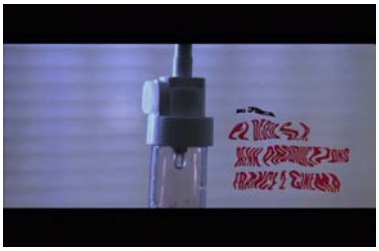
1 En *Cahiers du cinéma*, nº 535, mayo de 1999.

2 Precisamente, el día de la presentación del rodaje de *Volver*, el nuevo filme de Almodóvar, el pasado 30 de junio, el Congreso de los Diputados aprobaba la ley que permitía casarse y adoptar hijos a los homosexuales: Almodóvar aprovechó la ocasión para reivindicar, ante las cámaras de televisión, otros modelos familiares alternativos al tradicional, claramente en crisis, por lo demás, desde hace ya algún tiempo. En este sentido, *Todo sobre mi madre* había sentado ya las bases para la construcción de uno de estos modelos.

**La donación de órganos: el trasplante**

*Todo sobre mi madre* se abre con un plano vacío y de fondo desenfocado como punto de partida de una panorámica que, desde un punto de vista cercano, recorre el enjambre de tecnología de la U.C.I. de un hospital, desde un gotero hasta la gráfica, un electroencefalograma plano, que está imprimiendo una de las máquinas encargadas de suministrar información sobre el enfermo. Las en extremo cercanas imágenes anteriores han permitido apreciar en las palabras escritas en las bolsas de suero (F1), como consecuencia de la distorsión de las letras, como apretujadas unas contra otras, un discurso a punto de perder definitivamente la forma, de disolverse, lo que parece contaminar los mismos títulos de crédito, cuyas letras aparecen igualmente sometidas a torsiones y ondulaciones extrañas (F2). Diríase que nos encontráramos en un lugar donde los discursos se desvanecen, cesan.

F1



F2

El estado de muerte cerebral del enfermo, luego del electroencefalograma anterior, es confirmado poco después por Manuela, la enfermera (Cecilia Roth), quien, con su llamada a la O.N.T., introduce ya en el film el tema del trasplante. En una secuencia posterior, descubriremos que Manuela, además de enfermera, es también actriz: interviene en dramatizaciones para los cursos de donación de órganos que se hacen en el mismo hospital donde ella trabaja. La secuencia donde Manuela aparece interpretando a una esposa que acaba de perder a su marido permite poner en relación al film con el arranque de *La flor de mi secreto* (Almodóvar, 1995), donde también una enfermera llamada Manuela interpretaba, en esa ocasión, a una joven madre que acababa de perder a su hijo.

Veamos con algo de detalle este arranque: en él, dos psicólogos médicos plantean con tacto a la joven madre la posibilidad de donar los órganos de su hijo fallecido. La aparición posterior de una cámara filmando y de un equipo viendo lo filmado en un monitor de televisión, redefinen las imágenes anteriores, que creíamos integradas en la trama principal del film, como pertenecientes a un documental destinado a orientadores médicos. Sin embargo, poco después descubriremos que no se trata de un documental, sino de una ficción ya que los médicos y la madre son actores[3].

Precisamente, en relación a la actuación de esta actriz, una enfermera llamada Manuela (Kiti Manver), interesa destacar cómo se introduce en la piel del personaje que interpreta, esa joven madre que acaba de perder a su hijo de dieciséis años, hasta el punto de terminar confundiéndose con él –la misma Manuela habrá de aclarar después varias veces a sus

3 No es difícil percibir en el continuo cambio de registro experimentado por estas imágenes, a propósito de su recepción, uno de esos juegos *a la maniera* de Almodóvar que tanto son del gusto del cineasta manchego.

compañeros del seminario que no era "ella", sino "la madre" que interpretaba quien respondía, en la sesión anterior, a los orientadores médicos-, en una operación que puede ser leída como una transposición al interior de la diégesis del tipo de interpretación que, como es bien sabido, el propio Almodóvar solicita a sus actrices.

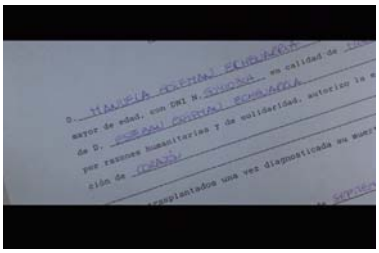
Así pues, una situación ya planteada en un film anterior, *La flor de mi secreto*, es retomada en *Todo sobre mi madre*, donde también una enfermera llamada Manuela escenifica ante la cámara situaciones relacionadas con la donación de órganos. El propio texto tiende así puentes entre ambos filmes para, una vez que la conexión ha sido establecida, mostrar cómo un mismo personaje, Manuela, es interpretado por dos actrices diferentes, Kiti Manver y Cecilia Roth, en una operación que podríamos en principio vincular al texto Buñuel, concretamente al film *Ese oscuro objeto de deseo* (1979), donde el personaje de Conchita era también interpretado por dos actrices, Carole Bouquet y Ángela Molina, en una operación de extrañamiento ("dépaysement"), de dinamitación del sentido, heredera de los procedimientos surrealistas que Buñuel viniera trabajando en sus filmes desde *Un perro andaluz* (1929). Ahora bien: mientras que Buñuel trabaja esta operación en el interior de un mismo film, Almodóvar lo hace a caballo de dos filmes no continuos por lo demás en su filmografía, lo que se traduce en que el espectador de *Todo sobre mi madre* que no conozca *La flor de mi secreto* no puede percibir este rasgo intertextual. Podría, por ello, señalarse, atendiendo al dispositivo enunciativo del texto, que si en Buñuel el anterior juego personaje-actrices del enunciado apunta sobre todo al enunciatario (en tanto que destinatario implícito del estallido del sentido surtido por la operación de *dépaysement*), en Almodóvar, por el contrario, es el enunciador lo que se impone; un enunciador cuya preponderancia quedará definitivamente confirmada cuando en *Todo sobre mi madre* haga vivir a Manuela, ahora en carne propia, como consecuencia de la muerte (real) de su hijo, idéntica situación a la por ella interpretada para la ficción en *La flor de mi secreto*. He aquí un nuevo juego *a la maniera* almodovariana[4] que señala directamente al enunciador del film.

Por lo demás, el arranque de *La flor de mi secreto* explicita ya bien claramente el interés del texto almodovariano por la dramatización de la actriz ante la cámara, por esta auténtica "performance", como lo ha denominado Allinson[5], que se prolonga, acabamos de verlo, en *Todo sobre mi madre*, donde, por cierto, la actuación de Cecilia Roth interpretando a la Manuela que acaba de perder a su hijo, y la de Manuela interpretando, anteriormente, a la esposa que acababa de perder a su marido, resultan, en sí mismas, indistinguibles: ficción y no-ficción se igualan de este

4 Pascale Thibaudeau se ha referido a éste y a otros procedimientos manieristas del Texto-Almodóvar en su trabajo "Greffes et transplantations de tissus filmiques: une métaphore a la maniere de Pedro Almodóvar", en *La Licorne*, Poitiers, MSHS, 2003, ps. 195-211.

5 Allinson, M.: *Un laberinto español. Las películas de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ocho y Medio, 2003, ps. 277-279.

modo, por lo que a la interpretación de los actores se refiere, ante la mirada de la cámara almodovariana.



F3

F4

En lo que sigue, ahora a propósito de la repentina muerte de Esteban en accidente, el film va a detenerse en detallar los distintos pasos que conlleva la operación del trasplante, desde que Manuela firma el consentimiento de la donación hasta que el receptor elegido sale del hospital con el órgano trasplantado, lo que viene a confirmar la fascinación que la operación del trasplante ejerce en el texto. El primero de esos pasos, el consentimiento de Manuela, es visualizado en dos planos: el primero de ellos (F3) es un plano detalle que muestra, escritos en la instancia de la correspondiente "Autorización Familiar", los datos del donante, y el segundo es un plano de escala media donde, acompañada de Mamen, la monitora de los seminarios de dramatización, aparece una desconsolada Manuela firmando, como una sonámbula, como una zombi, la autorización de la donación (F4). Esta estructura paritaria de planos, además de constituirse en ese primer paso que toda operación de trasplante conlleva, desempeña otra función, como en seguida veremos. A partir de aquí, prosigue la concatenación de planos destinada a detallar el complejo dispositivo desplegado en torno al trasplante: el infortunado Esteban en la camilla llevado a toda prisa hasta el quirófano, donde de su cuerpo le va a ser extraído el órgano correspondiente / la secretaria de la O.N.T. seleccionando en los archivos un destinatario del órgano de Esteban / el receptor elegido, un residente gallego, que en esos momentos duerme junto a su mujer, recibiendo el aviso del hospital / un equipo médico, que porta una llamativa nevera azul, bajando de la ambulancia, en el aeropuerto de A Coruña, para tomar a toda prisa un avión con destino a Madrid / el avión despegando del aeropuerto / en los pasillos del hospital "Ramón y Cajal", el equipo médico, con la nevera azul que porta uno de los componentes, entrando en el quirófano a toda velocidad / el equipo saliendo ya del quirófano con el órgano de Esteban depositado en el recipiente azul / en el quirófano del "Hospital Provincial" de A Coruña, un grupo de cirujanos se dispone a implantar el corazón de Esteban en el cuerpo del receptor. Por fin, tras el intertítulo, "Tres semanas después", aparece un plano del trasplantado saliendo del hospital, acompañado de algunos familiares.

El fragmento anterior permite comprobar hasta qué punto el film se interesa por el trasplante[6], por el recorrido del órgano –metonímicamente presente en las imágenes a través de la nevera azul- desde que éste, tras las autorizaciones previas, es extraído del cuerpo de Esteban hasta que es implantado en el cuerpo del receptor seleccionado, que adquiere así, con el latido del nuevo órgano, una nueva vida.

6 Aun cuando Manuela haya acudido hasta A Coruña para conocer el receptor del corazón de su hijo, en ningún caso el discurrir narrativo del film exige un desarrollo tan exhaustivo de planos.

### *Eva al desnudo* y *Música para camaleones*: la transtextualidad

Esta operación de trasplante encontrará un equivalente, como decíamos al principio, en la operación de transtextualidad: si aquel opera en el cuerpo humano, al que se le implanta un órgano extraído de otro cuerpo, ésta hace lo propio en el cuerpo textual, donde lo que se implanta, para quedar en él plenamente integrado, es un fragmento que previamente ha sido extraído de otro texto. Y al igual que con el trasplante, el film se detendrá en explicar la operación de transtextualidad, detallando ahora cómo un fragmento, trascendiendo el cerco textual que le es propio, es implantado en un nuevo cuerpo textual, que, como en el trasplante, adquiere, junto a una revitalización del fragmento implantado, vida propia. Veámoslo.

Manuela y su hijo Esteban se disponen a ver una película emitida por televisión. Tal es el motivo que desencadena la implantación en *Todo sobre mi madre* del fragmento intertextual al que queremos ahora referirnos: se trata de *All about Eve*, de J.L. Mankiewicz, película que fue titulada en España, así lo dice la voz en off que lo traduce, como *Eva al desnudo*. Precisamente, esta discordancia idiomática da pie a que Esteban apunte a su madre que la traducción correcta del título original del film es "Todo sobre Eva", palabras de las que el propio Esteban se sirve para anotar en el cuaderno el título del relato que está escribiendo, "Todo sobre...", instante en el que aparece el crédito que intitula el film, "Todo sobre mi madre". De este modo, el título original del film de Mankiewicz, "Todo sobre Eva", se incorpora, debidamente modificado, no sólo al relato del personaje, Esteban, operación subrayada por una perspectiva imposible, sino que, traspasando los límites de la diégesis, se convierte en el título mismo del film, cuya inscripción es demorada justo hasta este instante[7]. Resulta así que la transferencia del texto mankiewicziano opera también a nivel paratextual.

En una secuencia posterior, con motivo del regalo del libro *Música para camaleones* que Manuela hace a su hijo, la palabra de Truman Capote –leída por Manuela a petición de Esteban– se hace presente en el film: "Empecé a escribir cuando tenía ocho años. Entonces no sabía que me había encadenado de por vida a un noble pero implacable amo. Cuando Dios le entrega a uno un don también le da un látigo. Y el látigo es únicamente para autoflagelarse". A diferencia de Manuela, que sólo parece entender en estas palabras el castigo que conlleva la escritura "es como para que se te quiten las ganas de escribir" sentencia, Esteban encuentra en ellas un prefacio maravilloso, sin duda porque, como quien las dice, también él sabe ya de su encadenamiento a la escritura y del dolor o más

7 Inscipción cuyas letras ya no acusan, por lo demás, aquellas extrañas ondulaciones de los créditos anteriores.

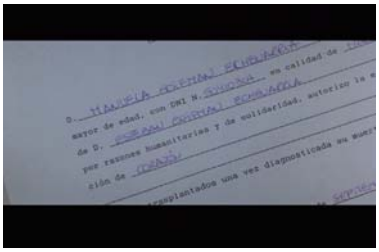
exactamente del goce- que la misma conlleva. Este compromiso de Esteban con la escritura -sólo se escribe desde la carencia- puede vincularse a una carencia suya ya sabida, a un agujero simbólico del que nos ocuparemos en seguida. Así pues, la cita de Capote se integra plenamente en un nuevo texto, el almodovariano, donde contribuye, tal es su función, a la caracterización del personaje de Esteban, uno de los protagonistas del film. Pero a su vez, oída en el nuevo texto, la cita adquiere una nueva sonoridad, la revitalización propia que toda operación de transtextualidad conlleva.

F5

F6

Mas, como decíamos, el texto habrá dado ya cuenta previamente de la carencia del personaje que fundamenta esta operación de transtextualidad: cuando Manuela, en un fragmento anterior, entregaba a su hijo Esteban una foto suya de juventud, podía verse cómo a la misma le faltaba un trozo (F5); trozo que, como cabe deducir del áspero borde del lado derecho de la imagen, le ha sido arrancado. Esteban pasaba su dedo, como acariciándolo (F6), por ese borde, huella de la amputación sufrida por la fotografía.

Más adelante, muerto ya Esteban, la palabra que, a propósito de esta fotografía, él escribiera en su cuaderno, resuena con fuerza en el film: "Anoche mamá me enseñó una foto de cuando era joven. Le faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida también le falta ese mismo trozo"; carencia que encuentra su reflejo en el rostro de Esteban, como él mismo se encargaría de escribir en su cuaderno: "A los chicos que vivimos solos con nuestra madre se nos pone una cara más seria de lo normal...". Pero esta carencia del hijo encontrará, todavía, un tercer reflejo en el film: en la instancia (F3) que Manuela hubo de firmar para autorizar el trasplante, podía constatarse cómo los apellidos de Esteban eran los mismos que los de la madre. El nombre del padre se encuentra, así, ausente en la filiación del hijo.



F3

Todo ello llevará a Esteban a formular una demanda a su madre: "algún día tendrás que contármelo todo sobre mi padre; para mí no hay regalo mejor". Pero la muerte de éste, impide a Manuela contarle a su hijo todo sobre el padre ausente: es entonces cuando ella decide viajar a Barcelona, motivo éste que permitirá acercarnos al otro gran tema que corre por las venas del film: la transexualidad. Realicemos, pues, en torno a este punto, el correspondiente análisis fílmico.

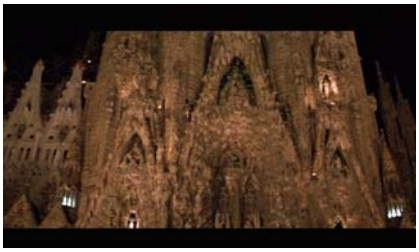
**Búsqueda del padre del hijo muerto: la transexualidad**

Manuela acude en busca del padre de su hijo. Un largo túnel la conduce a un pasado vinculado a Barcelona. En un notable cambio de registro enunciativo, por lo que al punto de vista se refiere, la cámara, escapando por el agujero de luz que se atisba al final del túnel, se eleva para mostrar, en su vuelo, la irrupción, a vista de pájaro, de la Barcelona nocturna (F9), los ríos de luces de los automóviles recorriendo las grandes arterias de la ciudad y, al fondo, acotando el espacio, el mar.

Después de doce películas rodadas íntegramente en Madrid, Almodóvar opta ahora por Barcelona para, entre otras cuestiones, pasear la cámara por la ciudad y recoger así sus contrastes a través de manifestaciones como el *Templo de La Sagrada Familia*, *El Campo*, la Barcelona *Habanera* y, sobre todo, los edificios modernistas[8]. Así, con motivo del paseo en taxi por la ciudad de Manuela buscando al padre de su hijo, no tardará en aparecer (F7) el *Templo de La Sagrada Familia*, de Gaudí, símbolo de la Barcelona contemporánea, esplendorosa, para dar paso inmediatamente después (F8) a la zona conocida como *El Campo*, un arrabal convertido en mercado de sexo y de droga. La oscuridad de la noche, cerrando la visión, delimita bien los confines de este espacio acotado, cerrado sobre sí mismo, como en ello redundan los círculos que trazan los automóviles ocupados por individuos ante cuya mirada se exhiben los torsos desnudos de los transexuales (F9).

8 Nos hemos ocupado ampliamente de ello en P. POYATO y A. MELENDO CRUZ: "Barcelona, Modernismo, Burguesía y Familia en *Todo sobre mi madre* (Almodóvar, 1999)". *Actas de las IV Jornadas de Historia del Arte, Arquitectura y Regionalismo*, Universidad de Córdoba, 2005. En prensa.

F7



F8

F9

Manuela no encuentra en este lugar al padre de su hijo, pero sí a Agrado (Antonia San Juan), un transexual, vieja amiga suya, que la lleva a su casa, donde transcurre la siguiente escena. Escena que comienza con una panorámica desde una de las bellísimas fachadas del *Palacio de la Música*, obra de Doménech i Montaner, joya del modernismo catalán, hasta una fotografía que muestra a Manuela y Lola en la Barceloneta[9]: ambas aparecen abrazadas, en presencia de Agrado(F10). Un plano general continuado, emparejado cromáticamente al de la fachada modernista, muestra a Manuela y Agrado conversando(F11) sobre la Lola de la

9 Se genera así, otra vez, un acusado contraste, habitual, como se ha dicho, en la visión que el film ofrece de la ciudad de Barcelona, entre el Palacio de la Música y la Barceloneta.

F10

F11

F12

fotografía: de sus palabras se infiere que, como Agrado, Lola es una transexual ("nos pusimos las tetas juntas en París", recuerda Agrado a Manuela). Pero, en un momento dado, el plano general anterior da paso a una articulación plano-contraplano de los rostros de ambas a la que se yuxtapone, justo después de que Manuela diga a Agrado "tengo algo pendiente con Lola", un plano-detalle de la fotografía anterior (F12) pero donde la misma aparece recortada de manera que sólo aparecen en la imagen Lola y Manuela abrazadas. En el plano siguiente, que retoma la articulación plano-contraplano anterior, Agrado reprocha a Manuela aquella partida suya de Barcelona sin despedirse siquiera.

De este modo, la puesta en forma almodovariana, a partir de la operación de reencuadre llevada a cabo sobre la fotografía y del trabajo del montaje anterior, en lo que viene a ser una estructuración ejemplarmente clásica, destaca un plano cuyo interior recoge una imagen que marcaría a fuego el destino de Manuela, pues, como el espectador ya ha adivinado, de ese abrazo suyo con Lola nacería Esteban.

Hasta su encuentro con Lola, en el cementerio, casi al final del film, Manuela irá encontrando huellas de Lola, así en la fotografía anterior, como acabamos de ver, o en la hermana Rosa, a quien Lola ha dejado embarazada; huellas que irán dando pie a otros tantos relatos parciales de Manuela acerca de Lola y de su unión con ella. Este embarazo de la hermana Rosa, por ejemplo, posibilitará que Manuela, personalizándola en una supuesta amiga, relate a Rosa cómo Lola se convirtió en mujer, prosiguiendo así la historia de la transexualidad de Lola allí donde la había dejado Agrado.

Pero el texto se detendrá, al igual que sucediera con el trasplante y la transtextualidad, en detallar los distintos pasos que conlleva la operación de transexualidad, esa absorción de los signos de lo que no es propio, en este caso del otro sexo, en palabras de Lalanne. Es ahí donde encuentra su pertinencia esa escena ejemplar del monólogo de Agrado, donde ésta relata, en términos económicos, cómo tuvo lugar la implantación en su cuerpo (masculino) de elementos propios del otro sexo; escena que por lo demás permite constatar el doble registro que el tratamiento de la transexualidad adquiere en el film, pues si las intervenciones de Agrado, como la anterior, adquieren por lo general tintes cómicos, todo lo vinculado con Lola y su transexualidad aparece teñido por el signo de lo dramático.

Hacia el final del film, Manuela y Lola se encuentran por fin, en un escenario que no por casualidad es un cementerio: "Cuando me fui de

Barcelona, iba embarazada de ti (...) Un niño precioso (...) No puedes verlo. Hace seis meses, un coche lo atropelló y lo mató. Vine a Barcelona sólo para decírtelo..." dice a Lola Manuela. No es baladí detenerse en estas frases de Manuela, pues si la primera de ellas viene a justificar lo que ya adivináramos en escenas anteriores, a propósito de la fotografía de la Barceloneta y del embarazo de la hermana Rosa, las frases siguientes hablan de lo que ya sabíamos: la muerte de Esteban, atropellado por un coche. Y, sin embargo, el texto insiste en este hecho visualizando ahora sus efectos, como así demuestra la planificación, no tanto en el rostro de Lola, que conoce ahora la noticia, como en el de Manuela, en lo que sólo puede ser entendido como una nueva *performance* de la actriz. Pues, efectivamente, la cámara se interesa por cómo el rostro de Manuela (F13) acusa el desgarro, mientras verbaliza, en esta ocasión para el padre de su hijo desaparecido[10], cómo murió Esteban. Cuando, al final de la escena, Lola, tras enjugarse las lágrimas con ellas, retira las manos de la cara, pueden verse sendos mocos que cuelgan de los orificios de su nariz (F14). El texto se quiere aquí especialmente cruel, en la caracterización de este padre que, en relación a ese hijo suyo no sabido, se queda "a dos velas".

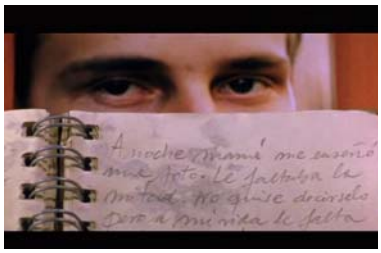
F13

10 Manuela habrá verbalizado ya este mismo acontecimiento de la muerte de su hijo en los camerinos del teatro –donde se representa *Un tranvía llamado deseo*, otro de los intertextos del film-, para Huma y Nina. Y la cámara, también en esa ocasión, se interesaba por el rostro de la actriz durante la dramatización.

F14

En una secuencia posterior, Manuela se reúne con Lola: tras presentarle al neonato Esteban, Manuela le hace entrega de una foto, diciéndole: "Este es nuestro Esteban". El encuadre secciona la fotografía de modo que los ojos del muchacho se convierten en los únicos protagonistas del plano (F15). Seguidamente, Manuela abre el cuaderno de notas de Esteban y, pasándoselo a Lola, le dice: "Mira, esto es lo que escribió la mañana en que murió. Léelo". Un nuevo plano muestra entonces los ojos de Esteban y debajo, justo en el lugar de la boca y superpuesto a ella, la página abierta del cuaderno de notas (F16): es así como Esteban aparece en la imagen mirando, a través de la fotografía, y hablando, a través de la palabra escrita, a Lola, su padre, pero también al espectador, que sólo ahora oye en su totalidad lo plasmado por Esteban en el cuaderno: "Anoche mamá me enseñó una foto, le faltaba la mitad. No quise decírselo, pero a mi vida le falta ese mismo trozo. Esta mañana he revuelto en sus cajones y he descubierto un fajo de fotos. A todas les faltaba la mitad. Mi padre, supongo (...) Quiero conocerle. Tengo que hacerle comprender a mamá que no me importa quién sea, ni cómo sea, ni cómo se portó con ella. No puede quitarme ese derecho".

F15



F16

He aquí la demanda del hijo: conocer al padre, saber de él, al margen de quién sea, de cómo sea y de cómo se portara con su madre. Pues el mismo sólo importa como encarnación de una figura, la figura paterna, de la que el hijo tiene necesidad para vivir, ya que en ello están sus orí-

genes, su filiación; una figura que se descubre así como intermediaria necesaria para que el hijo pueda vincularse simbólicamente a un pasado, enraizarse en una historia. Algo que, por lo demás, aparece ejemplarmente inscrito en el film mediante ese fajo de fotos rotas, con una parte amputada; fotos que si individualmente dan cuenta, como ya veíamos, del vacío paterno, en su conjunto aluden a la imposibilidad de construir el álbum familiar de un pasado donde Esteban pueda inscribirse.

Pues bien, era eso demandado por el hijo lo que Manuela, su madre, no quiso darle, al borrar –y ahí están las fotos, como también los datos relativos a la filiación, para demostrarlo– cualquier rastro de su relación con el padre de Esteban. Junto a esta familia *coja*, formada por Manuela y su hijo Esteban, otra familia protagoniza el film: se trata en este caso de una vinculada a la burguesía catalana –tal es la notable inscripción del movimiento modernista en el film– pero que, como la anterior, resulta explícitamente cuestionada al descubrirse, a través de las relaciones que sus miembros mantienen entre sí, simbólicamente aniquilada, rota, devastada[11].

11 Nos hemos ocupado ampliamente de ello en el trabajo antes citado: P. POYATO y A. MELENDO (2005).

**La promesa: cristalización de un nuevo modelo familiar**

Sin embargo, junto a la deconstrucción de estos modelos de familia, el texto empieza a poner las condiciones para la reconstrucción de uno nuevo; modelo que, como oportunamente ha sido señalado[12], va descubrirse vinculado, en su cristalización definitiva, a aquel otro que, desde su irrupción, el texto retiene en su memoria: el representado por el nombre mismo del *Templo de La Sagrada Familia* (F8), edificio que no por casualidad llamara la atención de la cámara almodovariana con motivo del paseo de Manuela por la ciudad. Hay que hacer notar, sin embargo, que esta nueva familia, producto de la relación de la hermana Rosa con el transexual Lola, se encuentra en su germen en las antípodas del modelo propuesto en el programa gaudiniano, y ello porque si en éste la mujer, la virgen, era fecundada por la Palabra –de Dios–, en el almodovariano, la mujer, la hermana Rosa, lo ha sido por su revés propiamente siniestro, la semilla infectada, contaminada de muerte, de Lola. Pero, en todo caso, esta huella de muerte de Lola devendrá a su vez, tal es el milagro que alumbra el film, en origen de vida (de una nueva familia), en lo que es, como decíamos, la mayor apuesta de *Todo sobre mi madre*.

12 NAVARRO-DANIELS, V.: *Tejiendo nuevas identidades: la red metaficcional en intertextual en "Todo sobre mi madre" de P. Almodóvar* [online]. The University of Connecticut, storrs. Disponible en: http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/navarrodaniels.html

F8

En la secuencia donde Rosa, yaciente en la cama en avanzado estado de gestación, es aseada por Manuela, aparece un plano (F17) donde Manuela mantiene levantado con su mano el brazo de Rosa de modo que

la imagen resulta protagonizada por los brazos extendidos hacia arriba y unidos por sus manos de las dos mujeres: refiriéndose al hijo que espera, Rosa dice entonces a Manuela: "Le voy a poner Esteban. Por tu hijo. Este niño va a ser de las dos".

Estructurado en torno a estas dos mujeres, de cuya unión da buena cuenta esa imagen anterior que muestra el singular abrazo entre ambas[13], y el hijo por venir, este modelo de familia del que habla la hermana Rosa se descubre patentemente desvinculado de un elemento capital en relación al gaudiniano, pues no hay todavía en él rastro alguno de la figura paterna. Mas he aquí las palabras que, poco después, cuando Rosa ha sido ya internada en el hospital, a punto de nacer su hijo, ambas mujeres intercambian:

F17

13 Con gran sagacidad, Luis Martín Arias me sugirió que en ese abrazo bien podría leerse el trazado visual del falo.

-Rosa: "Espero que el tercer Esteban sea para ti el definitivo"
-Manuela: "Lola no sabe que tuvimos un hijo, nunca se lo dije"
-Rosa: "Y tu hijo, ¿lo sabía?"
-Manuela: "Tampoco"
-Rosa: "Prométeme una cosa: prométeme que no le ocultarás nada al niño"
-Manuela: "Te lo prometo"

Justo cuando Manuela dice estas últimas palabras, una panorámica autónoma hacia la derecha termina encuadrando la cruz trazada por los barrotes de la balconada; cruz que, a la vez que anticipa la muerte de Rosa, sanciona la promesa formulada por Manuela.

Es el momento de retornar a la escena donde Manuela se encontraba con Lola, concretamente al momento en que un plano cercano del nuevo Esteban (F18), en brazos de Manuela, balbucía con gesto vivaz un sonoro "ahhh", justo entre las frases del discurso del Esteban fallecido: "...mi padre, supongo" y "quiero conocerle...", pues es aquí, en este instante capital en el que la demanda paterna del Esteban fallecido lo es también del nuevo Esteban, donde adquiere toda su importancia, en tanto que depositaria de una palabra dada, la promesa de Manuela.

F18

Pero la promesa, como la palabra, solo puede sostenerse en la medida en que se esté dispuesto a pagar un precio por ello: cuando la abuela del nuevo Esteban rechaza a su nieto por miedo a que, con sólo arañarla, le contagie la enfermedad, Manuela se hará cargo del niño llevándoselo con ella donde "no tenga que soportar tanta hostilidad". De la magnitud de ese sacrificio dará buena cuenta, por lo demás, el film al vincular esta decisión de Manuela a la palabra de Lorca declamada por Huma Rojo (Marisa Paredes), en una nueva operación de transtextualidad que incorpora una cita del texto teatral *Haciendo Lorca* de Lluis Pascual: "Cuando

yo descubrí a mi hijo, estaba tumbado en mitad de la calle. Me mojé las manos de sangre y me las lamí con la lengua. Porque era mía. Los animales los lamen ¿verdad? A mí no me da asco de mi hijo".

Esta alusión a la sangre del hijo, de la que declara no sentir asco, que hace la madre lorquiana, potencia así el precio (recordemos que se trata de sangre contaminada por el SIDA) que, por oposición a la abuela del nuevo Esteban, Manuela está dispuesta a pagar por mantener su promesa. "La promesa –advierte González Requena[14]– es el juramento que, por articular dos registros temporales diferenciados, presente y futuro, se configura narrativamente: hace relato". Pero esa articulación de presente y futuro encierra a su vez la posibilidad de otro futuro: el del nuevo Esteban. Y ello porque esa palabra sostenida por Manuela permitirá a éste saber del padre, de la figura paterna, esto es, vincularse simbólicamente al pasado de sus orígenes –sólo en esa medida podrá ser el "Esteban definitivo", como Rosa deseara a Manuela. Un futuro que, por lo demás, empieza ya a esbozarse poco después, con el nuevo retorno de Manuela a Barcelona, cuando constatemos que el nuevo Esteban ha negativizado el virus y que, finalmente, es aceptado por su abuela materna. Concluye así la reconstrucción del modelo familiar propuesto; modelo que, configurado en torno a un hijo, el tercer Esteban, fruto de la relación surgida entre un padre convertido en mujer y una madre monja de aspecto virginal, va a ser sustentado por Manuela y una promesa a través de la cual la ausencia real del padre cobrará la forma de presencia simbólica del mismo.

**14** GONZÁLEZ REQUENA, J.: "Teoría de la Verdad", en *Trama y Fondo* nº 14.

Hemos constatado la importancia que en la construcción del texto almodovariano adquiere la práctica transtextual y sus equivalencias en la diégesis, interesada en operaciones de trasplante y transexualidad. Hemos constatado cómo esos fragmentos –literarios, cinematográficos, teatrales– trascienden los cercos textuales de partida para incorporarse al texto almodovariano, cual es el caso de la cita lorquiana anterior potenciando la promesa de Manuela que funda el nuevo modelo familiar, y, análogamente a cómo sucede en el trasplante y en la transexualidad, dotar así de vida propia, vivificar el cuerpo textual de esta interesantísima película que es *Todo sobre mi madre.*

# *Ordet* o la reconstrucción del Verbo

BASILIO CASANOVA

***Ordet* or the word reconstruction**

**Abstract**
In this paper, we address how the artistic text (the text film, in the case we are dealing with) would be able to materially construct a miracle by staging it. To this end, we analyze the film *Ordet* by Carl Theodor Dreyer. The Real first comes on stage when the main character gives birth to a stillborn son, then again when her mother dies. These dreadful events challenge the whole family's faith, and particularly try Morten's faith, the family patriarch. The miracle will consist of being able to symbolize the presence of Death. Such symbolization will be fruitful, for it permits the creation and acknowledgement of a place for a living son.

**Key words:** Miracle. Son. Faith. Patriarch. Death. Symbolization. The real.

## La luz y las tinieblas

Al comienzo la cámara recorre Borgensgaard. Recorre, también, las letras de la casa de los Borgen escritas sobre la pared. Letras éstas sólo parcialmente vistas, ya que una línea de sombra oscurece la parte superior de las mismas (F1, F2, F3).

Se escribe así en *Ordet* con toda literalidad la que probablemente sea su principal clave enunciativa: aquélla que enfrenta a la luz y las tinieblas.

F1

F2

F3

Y si las tinieblas pueblan Borgensgaard, una luz, entonces, aguarda ser alumbrada: la de la palabra, o, como reza el título mismo del film, la de la palabra masculina, el verbo.

Despuntando el día, Anders, el más joven de los hijos del patriarca Morten Borgen, despierta y descubre vacía la cama donde duerme su hermano Johannes (F4, F5). Este ha salido de la casa camino de las dunas, desde donde se dedica a hablar a los hombres, exhortándoles a que crean (F6).

F4

F5

F6

Pero antes veremos a Johannes subir las escaleras que comunican la casa Borgen con el exterior. Está oscuro y el único blanco del plano lo pone la ropa blanca tendida, batida por un fuerte viento (F7). Las cuerdas del tendedero que Johannes aparta con la mano parecen constituir el límite mismo de la casa en tanto que construcción humana, allí donde ésta da paso a una naturaleza cuya inclemencia nos hace sentir ese viento que golpea sin cesar la ropa.

F7

Más tarde Johannes, con dos velas en la mano, pronuncia en el interior de la casa, junto a una de las ventanas, las siguientes palabras:

> *Yo soy la luz del mundo, pero las tinieblas no lo conciben. Nací en mi casa, pero los míos no me aceptaron.* (F8)

F8

Como señala Luis Martín Arias, *con ese gesto inicial, Johannes parece sugerir la necesidad de añadir a la luz natural de la ventana, la luminosidad simbólica, ceremonial, de las velas*[1].

El universo familiar que *Ordet* presenta es un universo roto, fracturado, en crisis: el de un padre con un hijo loco, Johannes, que se cree Jesucristo, y un hijo que reprocha a su padre su falta de fe.

Oigamos lo que dice el hijo acerca de sí mismo (F9):

1 MARTÍN ARIAS, Luis (2004): "C. Th. Dreyer: El triunfo sobre la cámara", en *El camino del cine europeo. Siete miradas*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio Libros de cine y Artyco, Pamplona, p. 48.

Johannes: *Construyo casas, pero los hombres se niegan a vivir en ellas. Quieren construirlas ellos mismos. Lo quieren a pesar de que no pueden. Por eso algunos viven en tugurios a medio acabar, otros en ruinas, pero la mayoría vagan sin casas ni hogar.*

F9

Y ahora oiremos al padre lamentar, en la cuadra donde una cerda acaba de parir, su falta de fe ante Inger, esa mujer embarazada, y su nuera, que le escucha (F10):

Morten Borgen: *No era culpa de Dios; era culpa mía. Si hubiera rezado con fe se hubiera producido el milagro. Pero no rezaba más que porque pensaba que podría valer la pena intentarlo. Pero cuando un padre no saber rezar con fe por su propio hijo, no se producen milagros.*

F10

Borgen sabe, pues, que la existencia de la palabra depende de su voluntad y de su valor para sustentarla y que si esa voluntad y ese valor no existen, ningún milagro es posible. Sabe también, de alguna manera, que la locura de su hijo Johannes está en relación con su falta de fe.

**El verbo y el falo**

**J**ohannes describe ahora delante de su padre y de Inger una visión. Habla de la presencia de un cadáver en el salón de la casa. Y añade:

*...y así mi padre que está en los cielos será glorificado.*

F11

A la derecha de Johannes, en la parte inferior de una estufa reluce, fuertemente iluminado, un grabado de una sorprendente explicitud sexual (F11, F12).

F12

Y es que el *falo* y el *verbo*, esa palabra-acción todavía ausente en el universo de *Ordet*, guardan sin duda una muy estrecha relación.

El padre terrenal de Johannes, no obstante, interviene:

Morten: *Ya está bien, ya está bien, Johannes.*

Y es ahora el propio padre quien, pipa en mano, se sitúa precisamente junto a la puerta del hijo que él mismo ha cerrado (F13). La pipa parece dibujar sobre ésta una interrogación.

F13

En todo caso, es evidente que Morten da la espalda, no escucha lo que su hijo dice.

**El parto**

F14

La hora del parto se acerca. El doctor pone todo su esfuerzo -pero el suyo es sólo un esfuerzo científico- en que aquel salga adelante, en que esa mujer llamada Inger pueda dar a luz (F14).

Sin embargo eso -el esfuerzo del doctor- no será para nada suficiente. Se necesita algo más, algo del orden de la palabra para que esa cría humana pueda llegar a ser algo más que eso, para que pueda llegar a ser un hijo.

F15

Y por eso hay ahí un padre con una lámpara en la mano, una lámpara que se diría metáfora de esa otra luz -la de la palabra- necesaria para que el alumbramiento de un nuevo ser pueda producirse (F15).

Los gestos que vemos realizar al doctor parecen indicar, sin embargo, lo contrario. Es decir: que ningún hijo va realmente a partir.

**Escena central**

F16

Mikkel, el esposo de Inger y padre del niño, le ha dicho por teléfono a Peter el sastre, el otro gran patriarca del film, que Inger está gravemente enferma. El deseo de Peter es que la nuera de Morten muera, el único modo, según él, de que Dios toque con dureza su corazón. Ese preciso instante en que Peter enuncia su deseo de muerte para Inger, y en el que Morten lo oye -oye enunciar dicho deseo-, constituye la escena central de *Ordet*, la escena que ocupa el centro justo de su metraje (F16).

Punto central donde se enfrentan dos visiones antagónicas que el film intentará no obstante reconciliar: la que defiende Morten Borgen, empeñado en ver sólo "el calor de la vida", y la que defiende Peter el sastre, preocupado por ver únicamente "la frialdad de la muerte". La primera defiende un cristianismo, en palabras del propio Dreyer, claro, alegre, luminoso; la segunda uno severo, sombrío y a menudo fanático. Éste, declaraba el director danés, es el *antagonismo que encarnan el rico granjero y el pobre sastre*[2].

**El cuerpo y la palabra**

El rostro de Inger es ahora mostrado en primer plano sufriendo, padeciendo, saboreando la cercanía de la muerte (F17). Una imagen, ésta,

2 Declaraciones de Dreyer a Michel Delahaye: "Entre el cielo y la tierra" (*Cahiers du cinéma*, nº 170, septiembre de 1965), en Carl T. DREYER, *Reflexiones sobre mi oficio, Escritos y entrevistas*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1999, p. 110.

llena de carnalidad, que nos remite a las imágenes de las mujeres sufrientes de la mística.

F17

Se diría que cierto acto, en la mujer, aguarda ser culminado. Un acto doloroso y gozoso a la vez.

Del otro lado, la luz de la palabra que ilumina a quienes a ella prestan oídos. Una luz, un texto, una foto del padre –en este caso de Peter el sastre: todo ello nos es mostrado en un plano despojado de todo elemento accesorio, de todo lo que en él no es esencial (F18). Sin embargo ningún sujeto comparece sustentando realmente ese texto, esa palabra: el plano está vacío.

F18

Una escisión radical atraviesa, hasta desgarrarlo, *Ordet*. El cuerpo -femenino, real-, por un lado; el signo proferido -la palabra-, por otro. El cuerpo de la mujer aguarda ser pues habitado por aquello que le es más radicalmente otro: la palabra masculina.

Ese que constituye, como ha señalado Jesús González Requena en su libro sobre *Los tres Reyes Magos*, *"uno de los núcleos más densos de la mitología occidental"*:

> *A un lado lo masculino identificado como portador de la palabra y encarnado por aquellos destinados a enunciarla, transmitirla y sustentarla; del otro, lo femenino en tanto cuerpo real del que todo individuo procede pero, a la vez, destinado a recibir y encarnar la palabra: para que el individuo que así nace pueda ser sujeto, pueda estar sujeto a la palabra, ser su hijo, hijo de Dios*[3].

3 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (2002): *Los Tres Reyes Magos. La eficacia simbólica,* Akal ediciones, Madrid, p. 62.

**Una palabra y tres negaciones**

Johannes, ese hijo no reconocido por su padre como tal, es decir, como hijo, sino como loco, dice por eso que todo depende de una *palabra*, lo que provoca la desesperación de su padre, que niega una y otra vez dicha posibilidad. La niega tres veces, como hiciera Pedro.

F19

Johannes se sitúa detrás, al fondo de la figura de Morten. Desde ese lugar que es también el del inconsciente, es de donde proceden esas palabras del hijo que hablan, una y otra vez, también de la muerte (F19).

Pero si el lugar de Johannes es el fondo, será necesario que ese lugar ocupe finalmente un lugar en la conciencia de Morten, es decir, como apuntaba Freud, que *"Yo esté donde ello estuvo"*.

**La muerte, enviada de Dios**

F20

F21

F22

Pero no es todavía el momento en *Ordet* para ello. Porque si es cierto que la muerte comparece en el discurso de Morten como una enviada de Dios -*Dios, no nos envíes la muerte*, le oiremos decir-, ésta en un primer momento no será aceptada, sino negada, rechazada (F20). De ella la familia Borgen no quiere saber nada.

Pero la muerte irrumpirá, pese a todo, en Borgensgaard. Y lo hará anunciada de nuevo a través de las palabras de Johannes, cuya figura ocupa ahora en el plano el lugar central (F21):

> Johannes: *El hombre del reloj de arena ha vuelto para llevarse a Inger.*

Y visualizada en el film como esa luz que recorre de izquierda a derecha el interior del salón comedor de la casa (F22).

La muerte irrumpe en Borgensgaard con la fuerza misma de un shock traumático acompañado de las proféticas palabras de Johannes, pronunciadas por ello al borde mismo de lo real (F23):

> *He venido de Dios, Yo Cristo, permaneceré cerca de Dios sobre las nubes del cielo.*

La muerte se escribirá en *Ordet* en forma de cadáver femenino -el de Inger-, de acta de defunción o de nota mortuoria. Y en todas estas formas el color dominante será siempre el blanco. Porque *"el blanco, como señala André Bazin, es la base de todo, la referencia absoluta. El blanco es al mismo tiempo el color de la muerte y de la vida"*[4].

4 BAZIN, André (1956): "*Ordet*", en *El cine de la crueldad, de Buñuel a Hitchcock,* Ediciones Mensajero, Bilbao, 1977, p. 47.

**Tres palabras: *Jeg Gaar Bort***

F23

Muerta Inger, Johannes abandona Borgensgaard dejando sobre el alfeizar, es decir, donde antes depositara los cirios encendidos, una carta de despedida (F24, F25):

> *Me marcho y tendréis que buscarme, pero allá donde voy no podréis entrar.*

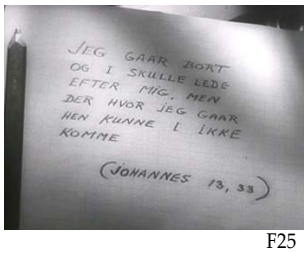
Así reza el versículo 33 del capítulo 13 del *Evangelio de San Juan*.

El número tres se repite pues tres veces en esta cita evangélica que parece hablarnos del lugar mismo de la Palabra y de su encarnación en Verbo.

Al comienzo del capítulo trece del Evangelio de San Juan, éste nos dice que *"sabiendo Jesús que había llegado su hora de pasar de este mundo al Padre, como amaba a los suyos que estaban en este mundo, los amó hasta el extremo"*.

F24

Se nos adelanta así la verdadera índole de ese tránsito que aguarda a Jesús, así como la índole de ese "*allá*" donde Jesús va y donde sus discípulos, los apóstoles, no pueden todavía entrar. Jesús, se nos dice, va a pasar de este mundo al Padre, pero sabemos, porque nos hallamos en los preparativos de la Pasión, que ese tránsito pasa necesariamente por su muerte.




F25

La frase de Jesús que Johannes deja escrita en el alféizar de la ventana es, sin duda, una frase de despedida, la frase que precede a la enunciación, en el texto evangélico, de un nuevo mandamiento:

> *Que os améis unos a otros, y de tal manera os améis los unos a los otros como Yo os he amado.*

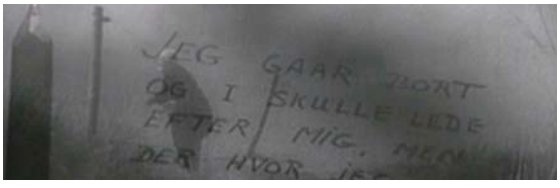
Ahora bien, no hay que pensar ese lugar al que van Jesús como Johannes, como un lugar inaccesible. Así se lo hará saber a Simón Pedro un poco más tarde. A la pregunta de Pedro, "*Señor, ¿adónde vas?*", Jesús responde:

> *A donde Yo voy, tú no puedes seguirme ahora; pero me seguirás después.*

F26

No "*ahora*", entonces, pero sí "*después*". No se trata, pues, de un lugar, el del Padre, vedado para los que no son Cristo. Sus palabras constituyen, por eso, una promesa, la promesa de que en el futuro acceder a ese lugar, hacer esa travesía -la de la Pasión misma-, será posible para cualquier hombre que esté dispuesto a pasar por ello. He ahí una de las grandes enseñanzas del cristianismo.

La imagen del escrito de Johannes encadena con la imagen del padre llamando a su hijo (F26). El padre y junto a él tres palabras escritas en danés (F27): JEG GAAR BORT -"*Yo me marcho, o yo me voy*". Casi las mismas letras, por cierto, que forman la palabra *Borgensgaard*.




F27

Leámoslo al pie de la letra: quien se va es el yo. Se diría, pues, que el Sujeto del inconsciente es, entonces, quien habla, quien toma la palabra.

F28

Algo que vendría a confirmar el hecho de que ese lugar que comparecía al comienzo del film como vacío (F5), ahora, cuando Johannes se ha ido, lo ocupa su hermano Anders, al que vemos profundamente dormido (F28).

La secuencia finaliza de nuevo con Morten Borgen, esta vez de espaldas, llamando a su hijo. Ahora ya no hay ropa blanca colgada en el tendedero. Tal vez porque el blanco ha pasado a ser definitivamente el color de Inger, la muerta. El color mismo de la muerte.

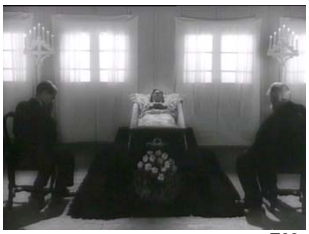
Muerte que ahora habrá de visitar realmente Borgensgaard (F29, F30, F31).

F29

Vor inderligt elskede Svigerdatter og Svigerinde,
Inger Borgen
er i Troen paa sin guddommelige Frelser JESUS KRISTUS gaaet ind til den evige Hvile, dybt savnet af alle paa Borgensgaard.
Morten Borgen.
Anders Borgen.
F30

F31

**Luz natural, luz ritual**


F32

A ambos lados, flanqueando el féretro con Inger, Anders y Morten, sentado ahora cada uno en una silla. Al fondo una tenue luz se filtra por las ventanas cubiertas con cortinas blancas (F32). Está, además de la luz natural que entra por las ventanas, la luz artificial -ritual- de las velas, siete en cada uno de los dos candelabros que flanquean también el féretro de la mujer y que parecen una prolongación de las figuras de Morten y Anders.

Luis Martín Arias describe así la asombrosa belleza de este plano:

> *La luz natural que entra por las ventanas se confunde y anuda con la luz ritual y artificial de las velas, conformando un contraluz simbólico que dota de una inexplicable y sublime belleza a este plano de composición absolutamente geométrica. El signo se eleva sobre su mera condición significante para alcanzar a ser, milagrosamente, símbolo*[5].

En todo caso, la otra cara del símbolo es lo real de la muerte. Porque sin duda se trata de la hora de la muerte, tal y como lo demuestra ese otro no menos asombroso plano, también él absolutamente simétrico y presidido por la cifra tres, que parece responder al punto de vista de Inger.

5 MARTÍN ARIAS, Luis (2004): "C. Th. Dreyer: El triunfo sobre la cámara", en *El camino del cine europeo. Siete miradas*, Gobierno de Navarra, Ocho y Medio Libros de cine y Artyco, Pamplona, p. 48.

El reloj, en el centro, marca las doce (F33), la hora de la muerte, pero también, como muy pronto tendremos ocasión de comprobar, la hora de la palabra simbólica, es decir, de la palabra que llega en el momento justo para nombrar lo real.

F33

La cifra tres preside de manera hegemónica la escena. Tres son, en efecto, las vigas del techo que vemos en la parte superior de la imagen, como tres son los vértices del triángulo que forman el reloj y las dos sillas que lo enmarcan.

La muerte, como escribiera André Bazin, es nombrada una y otra vez en el film:

> *Nunca hasta ahora en el cine, y muy pocas veces en las demás artes, habíamos tenido la muerte tan cerca, es decir, en su realidad y a la vez en su sentido*[6].

6 BAZIN (1956), *op. cit.*, p. 48.

Y ante esa presencia material, real, de la muerte, los dos patriarcas, Morten y Peter, se piden mutuamente perdón por haber olvidado la palabra de Dios (F34).

F34

La cámara regresa, se diría que imantada, a ese lugar central que ocupa ahora el féretro con Inger. Y junto al cadáver de la mujer, del que se han ido despidiendo Anders, Karen y Mikkel, Morten ve entrar a su hijo Johannes por la puerta (F35). A éste lo vemos salir de la oscuridad -de las tinieblas- a la luz (F36), a la luz del reconocimiento del padre (F37). Johannes, por su parte, reconoce en ese hombre a su padre, puesto que es la primera vez que le llama así.

F35

F36

F37

**El Verbo**

Y llega, entonces, el momento del acto, el auténtico clímax del film, el momento, también, de la reconstrucción: aquel en el que Johannes toma la palabra después de haberle pedido a Cristo que se la dé -que le dé la palabra- para a continuación ordenar a Inger que se levante, igual que hiciera el propio Cristo con Lázaro.

Y es el momento también, sobre todo, del hijo: *el niño vive*, dirá Mikkel en respuesta a la pregunta de su mujer resucitada, después de que Morten y Peter hayan reconocido en el acto milagroso al Dios eterno e imperecedero del profeta Elías. *El niño vive, vive junto a Dios* (F38): reconocimiento, pues, por parte del padre de que su hijo es algo más que ese trozo de carne que Inger acabara pariendo. Que el hijo es hijo de Dios, hijo de la palabra, hijo del Verbo.

La labor de reconstrucción ha sido, pues, culminada, puesto que ahora sí que hay lugar en *Ordet* para el hijo, como lo hay también para el tiempo y para el amor (F39, F40).

F38

F39

F40

# El jardín secreto. *Mulholland Drive*

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

**The secret garden. *Mulholland Drive***

**Abstract**

Taking the analysis of the film *Mulholland Drive* by David Lynch as a starting point, we address the construction of a sort of femininity which works as a fascinating image within the current "entertainment" Western culture. This image of femininity has been created especially by Hollywood's film industry, it being a reflect of the widespread absorption in the illusion growing in a world lacking any "real" contain, resulting from the effect of the makeup and spotlights. Here is a woman absolutely bland, transparent and around-the clock available. Still, similarly to the way in which delusion may supplant the dream and, however, at the same time, may preserve the features that are essential to its structure, we can trace the remains from the Western mythology on femininity, which reached its high point in the Baroque period and waned as a consequence of the Reformation. The femininity regarded as being in the way it used to be presents as an original space, a residence for all senses, and an enjoyable garden. At the same time, femininity also constitutes a precise metaphor for the unconscious that zealously keeps its secret.

**Key words:** Femininity. Unconscious.

## El comienzo de la ilusión

Viento. Sobre la pantalla negra, los nombres del productor -Alain Sarde- y del director, David Lynch.

Junto a los primeros acordes de piano, aparecen sombras negras recortadas sobre un fondo malva moviéndose a cámara lenta. A las que se superponen parejas que bailan a ritmo de rock, sin dirección aparente -en la estela de *Los pájaros* de Hitchcock.

Son parejas de baile, que compiten caóticamente en el espacio: es el comienzo de la ilusión.

Las parejas se repiten y confunden entre sí, conformando un campo plano sin referencias de profundidad.

Figuras que crecen y decrecen, traspasadas por la luz de otros cuerpos, anteriores a toda realidad anclada a algún punto de vista.

Con incierto movimiento, una imagen translúcida se sobrepone a los danzantes: tres rostros de sonrisas plenas; la imagen saturada de luz de una mujer joven entre los rostros pletóricos de una pareja, conformando una única imagen plana, en lo que podría ser una comparecencia del fantasma.

De la fusión emerge la imagen más nítida de una joven rubia y radiante, vestida de fiesta; mira hacia arriba, sobre las parejas que saltan en un conglomerado de brazos y piernas, introduciendo la confusión entre las referencias de profundidad y verticalidad.

A la efigie radiante se superponen de nuevo los tres rostros, una Figura desdoblada que llena el plano y eclipsa el fondo.

La imagen funde con un interior desenfocado sobre el que se superpone un instante, al tiempo que la música se transforma en una respiración profunda y agitada.

La cámara se aproxima hacia las sábanas rosas al ritmo de la respiración -¿procedente de ese cuerpo durmiente, o de la propia cámara? Se acerca al bulto inquietante, y fundido en negro.

**Sendero del Camino de Holanda**

El relato -pesadilla o sueño - arranca de la oscuridad de esa noche en una carretera.

La cámara ofrece el título, que es también su localización: avanza en zoom sobre un letrero en el que está escrito Mulholland Dr.

La traducción podría ser *Sendero del Camino de Holanda*, aunque impulso o pulsión también es *drive*.

El título es la enseña del relato; al cineasta, David Lynch, es "lo primero que se le ocurrió"[1].

La música del ensueño acompasa las luces traseras de un gran coche negro girando en la oscuridad, sobre el que se suceden los títulos de crédito[2].

1 -¿De dónde sacó el título de "*Mulholland Drive*"? -Fue **lo primero que se me ocurrió**. La idea se generó a partir de esas dos palabras y de lo que, una vez juntas, me traen a la memoria. Para mí **esas palabras equivalen a misterio**. (Entrevista a D. Lynch. *Dirigido* Enero 2002).

Los planos del coche funden entre sí, incluyéndose uno en otro –como si el coche aumentara y disminuyera de tamaño.

2 Justin Theroux, Naomi Watts, Laura Elena Harring, Ann Miller, Dan Hedaya. La música, en la estela de *Twin Peeks*, de Angelo Badalamenti.

La confusión de tamaños y la simultaneidad de los tiempos, introduce una articulación propia de la fantasía y el sueño en el interior de la lógica secuencial del relato, que ahora empieza.

**Accidente: Escena Primaria**

En primer plano, el rostro en ligero escorzo de una mujer morena con pendiente de perla en su oreja izquierda.

Dos hombres de negro ocupan los asientos delanteros del coche, que pierde velocidad.

Se inserta un breve plano de dos coches que compiten, en paralelo, repletos de jóvenes que gritan descontroladamente, con la música -rock- a todo volumen.

El conductor, vuelto hacia la joven, le ordena salir del coche a punta de pistola.

Tomados de frente, los dos coches de jóvenes avanzan en paralelo, invadiendo el carril izquierdo.

Uno de los coches –blanco- se estrella contra la limousina negra, llenando el plano de humo y fuego.

La primera secuencia propiamente narrativa podría leerse como una representación estrictamente invertida de la Escena Primaria.

Una mujer, conducida en un gran Cadillac, es amenazada de muerte por el conductor del coche. Qué será, sin embargo, el arrollado.

**Espacio interior: Mujer y perla**

En el interior del apartamento de Ruth, una panorámica del salón muestra la librería.

Un cuadro de joven con turbante blanco, adquiere relevancia situado en el centro.

El óleo, tenuemente iluminado, está expuesto y, a la vez, protegido, dando paso al espacio interior del dormitorio.

La librería contiene diversos elementos femeninos. Los tonos cálidos marrón y ocre del interior contrastan con la luz intensa de fuera.

**Nunca existió Gilda**

Sobre el suelo del dormitorio, un bolso y un amasijo de ropa negro en el que se distinguen el vestido y las medias. La composición evoca, metonímicamente, la caída de un cuerpo.

Bety deshace el equipaje. Sobre el tocador cae, en dos vueltas, un collar de perlas.

En el baño, la joven morena observa el cartel de Gilda a través del pequeño espejo articulado. La composición devuelve al mismo tiempo su imagen real de perfil, su reflejo en el espejo –que ella no mira– y la visión que captura su mirada: una imagen de otra imagen –la de una Rita Hayworth espléndida en el cartel de *Gilda*.

Sobre su figura, formando un ligero arco, está escrito: *nunca existió una mujer como Gilda*. Es decir, no existe Gilda.

Y debajo: *Rita Hayworth como -es- Gilda*.

Sustituyendo a Gilda por Rita, obtendremos "Nunca existió Rita". O bien, no existe Rita.

**No sé quién soy**

En el apartamento de Ruth, Betty, tumbada en el flamante sofá de cuero, habla por teléfono.

La cámara inicia un travelling desde la ventana, de derecha a izquierda, hacia el pasillo; cruza el arco de la librería y se aproxima al cuadro de la joven con turbante, sin detenerse en ella.

La muchacha, en suave escorzo, parece sorprendida en el momento en que se gira para mirar al pintor, ligeramente por debajo de la línea de su mirada.

Este cuadro, sin duda una referencia a la pintura barroca, podría tratarse incluso de una cita a Vermeer.

La creación de los sucesivos espacios interiores, la cuidada iluminación de la mujer en ese espacio, como arropada por la oscuridad, constituida ella misma en fuente de luz, evocaría la representación de lo femenino en Johannes Vermeer.

El título de la película –*Mulholland Drive*, impulso al sendero de Holanda–, así como la constante asociación entre la mujer y la perla, permitiría suponerlo.

Vermeer pertenece al barroco holandés, en la confluencia y punto de transición entre la cultura católica y protestante.

Pertenece por su origen a la burguesía protestante en auge. Conoce la escuela veneciana, que ha contribuido a crear una simbólica de lo femenino como lugar sagrado en torno a figuras mitológicas, y especialmente a la figura de la virgen, ensalzada por el rito católico.

Comienza en cambio, en la cultura reformista, la construcción de una noción del espacio público racional, objetivo y transparente. Lo femenino es asociado al interior doméstico; un espacio, lujoso y próspero, donde todo es lo que parece.

Vermeer se convierte al catolicismo poco antes de su boda con Cahtarina, católica como su madre, María Thiens, quien apoyará constantemente a Vermeer.

En la sociedad holandesa de su tiempo, la pintura ya no es considerada un arte; el poder representacional de la imagen no puede ser ligado ya a lo sagrado. Se contempla más bien como una actividad artesanal, organizada en gremios, que se realiza por encargo de las casas burguesas.

Pintar a la manera de Vermeer, la vía del holandés, constituye una excepción. Aunque practica la pintura de interiores, no comparte con los pintores de Delft el tratamiento trivial de lo cotidiano.

La mujer –objeto central de su obra– aparece siempre como sorprendida por la mirada del pintor, a la vez que protegida por numerosos obstáculos; la separación espacial refuerza otra temporal, aún mayor, derivada de su propio ensimismamiento.

Los gestos suspendidos, en equilibrio perfecto, sus mujeres cierran el espacio en torno suyo como atendiendo a una misteriosa acción interior. El silencio y la oscuridad a su alrededor parecen preservarlas de la mirada racional y analítica del compositor, del observador externo, del pintor. En tanto receptáculo ella misma, la mujer es el interior.

El espacio femenino sirve así como precisa metáfora a la subjetividad y el inconsciente.

La declaración de Rita al despertar "No sé quién soy", enuncia la verdad de una identidad asumida explícitamente por el yo como representación.

Cuando Adam es expulsado del engranaje de la industria, de su propia casa, el hotel que le cobija aloja también una imagen de la virgen católica.

Adam ha debido presenciar la caída de la imagen limpia de Lorreine, en su casa de diseño.

Su flor es la cala blanca, símbolo de pureza.

Adam extiende la mancha sobre sus joyas, entre las que pueden verse algunas perlas.

**Escena perversa: aún ahí**

Situada literalmente contra la cocina, residencia del fuego femenino, por primera vez desprovista de su brillo, Bety parece furiosa.

*-¿aún estás aquí?*

Contraplano de Rita, frente a ella, con una bata oscura.

*-He vuelto. ¿No era lo que querías?*
*-Nadie te quiere aquí*
*-¿De verdad?*
*-Mis padres están arriba. Creen que te habías ido.*
*-¿Y qué?, sorpresa.*
*-Puedo llamarles. Puedo llamar a papá.*
*-Pero no lo harás*
*-Si intentas chantajearme no te saldrá bien. Estás jugando a un juego peligroso.*
*-Sabes lo que quiero. No es tan difícil.*

La escena de seducción ocupa el centro exacto de la película, en el minuto 67[3]. Una escena perversa que se repite dos veces.

Arranca sin que el espectador posea la clave; se trata del ensayo de la escena del casting.

En esta ocasión, seducida o habiendo seducido al mejor amigo del padre, hace la escena con Rita, que sustituye a la figura masculina.

Lo que permite a Bety desplegar con mayor claridad un papel activo y agresivo.

Es de notar la localización de los padres, arriba –en el piso de arriba, pero también en Canadá, desde Los Ángeles. Como figuras de identificación, son también las figuras con las que rivaliza.

*-Vete, fuera de aquí antes de que llame a papá. El confía en ti. Eres su mejor amigo. Esto va a ser el final de todo.*
*-Y qué hay de ti, ¿qué pensará tu padre de ti?*
*-Basta, eso es lo que has dicho desde el principio. Si les digo lo que pasó, te detendrán, te encerrarán, así que sal de aquí antes de que...*
*-Antes de ¿qué?*
*-Antes de que te mate (Furiosa, enseña el cuchillo que escondía a la espalda.)*
*-Entonces te encerrarán a ti*

Finalmente, el "amor" se ha tornado odio, y ella le amenaza con un cuchillo, en una transición algo "forzada" entre la dulce niña y la asesina.

Si lo que parecía puesto en juego en la escena era la rivalidad edípica con la figura femenina, su ensayo desvela otro sentido: se trataría nuevamente de dar "solución" a la angustia de la escena primaria, sustituyendo a la madre en ella, y vengándola al mismo tiempo.

3 La duración total son 2 horas 15, es decir, 135' -67 por 2 son 134.

**En el Jardín secreto**

En el jardín de Diane, no hay nada que temer. Las flores son buganvillas fucsia y aves del paraíso –naranjas.

Se detienen ante la puerta nº 12.

La cifra podría devolver la posición adolescente de Diane a su llegada a Los Ángeles. Su mudanza al 17 correspondería al progreso alcanzado tras su primer desengaño.

Aunque podría responder únicamente a un movimiento de identificación con su compañera de apartamento.

*-supongo que no eres Diane Selwin –supongo que no.*

Diana es el nombre romano de la diosa cazadora Artemisa, moradora de los bosques; el nombre, junto a la terminación del apellido, Sel-win, ganadora, parecería conjugar ese sentido.

Diana es una cazadora invicta. Una virgen que no ha sido derrotada. Valiente y fuerte. Tan hermosa –gemela de Apolo– como temible y fiera.

**La muerte al fondo del jardín**

En el interior del apartamento 17, tinieblas y hedor. Las chicas, tomadas de frente, inician un lento movimiento hacia la oscuridad.

Bety se adelanta.

En plano subjetivo del pasillo, el movimiento conduce hacia una puerta entreabierta, de cuyo interior emana algo de luz.

Bety empuja esa puerta, que se abre a un cuerpo de mujer tendido sobre la cama. Es ahora Rita quien se adelanta.

La carne macilenta del cadáver brilla, en abierta descomposición.

La cámara sobrepasa el cuerpo para encontrar su rostro. El cuerpo de Rita cae hacia delante, con los ojos desorbitados.

Bety ahoga el grito tapando su boca con la mano; sujeta a Rita y, al mismo tiempo, parece ofrecerle la visión.

Como contraplano, un breve instante el rostro de la muerta, una mujer rubia, con la cara ennegrecida e hinchada. Inhumana.

Rita sale del apartamento, gritando sin ruido, cubriéndose la cara con las manos; tras ella, Bety la mira, imantada; diríase que percibe en parte ese horror a través de los ojos de ella. La imagen de los rostros tiembla, se desdobla.

¿Cuál era el secreto del jardín de Diana, ante el que Bety ha conducido a Rita?

Una "realización" de la propia muerte, un cadáver de mujer descompuesto, ocupando el reverso de su rostro radiante, como la "cara negra".

No se trata de una representación simbólica, nada oculto permitiría hablar de secreto, sólo la presencia horrenda de la muerte como descomposición de la "imagen" femenina, en una visión insoportable para el ojo.

**Todo es una ilusión**

Rita está sufriendo una pesadilla.

-**Silencio**, Silencio. Silencio. **No hay banda**. No hay banda.

Rita delira en lengua hispana, su cultura de origen, de la que brota ese sueño.

-**No hay orquesta**. Silencio. Silencio. Silencio. Silencio. Silencio.

Betty abre los ojos.

-Rita, -No hay banda -Rita. Despierta.
-No, no.
-**todo va bien**, todo va bien.
-**no, no va bien**.
-¿qué pasa?
-ven conmigo a un sitio.
-son las 2, son las dos de la mañana.
-ven conmigo a un sitio.
-claro que sí, ahora.
-Ahora mismo.

Inversión, de nuevo. En su sueño Rita enuncia la verdad.

En su pretensión de despertar a Rita, es Betty quien delira; una realidad en la que todo-va-bien.

Es Rita ahora quien ordena a Betty acudir con ella a un sitio.

A ras de suelo, la cámara ofrece el plano de un solar desierto, barrido por el viento. Es un cubo.

Betty y Rita descienden de un taxi y desaparecen tras una puerta, sobre la que un luminoso azul dice *Silencio*. La cámara se precipita tras ellas, como succionada por ese vacío.

En el interior del teatro, Betty y Rita avanzan entre el escaso público hacia las filas delanteras. El showman, una suerte de mago - hipnotizador, ante el cortinaje rojo del escenario, comienza a declamar:

-No hay banda. There is no band. I'l ny a pa d'orquestra. **Todo es una grabación**. No hay una banda, y sin embargo, oímos una banda. Si queremos oír un clarinete… escuchen, a trombón a culise, un trombón con sordina. J'aime le son d'un trombon con sordine, J'aime le son de una trompeta con sordina.

Sale de la cortina un trompetista que levanta los brazos, mientras la trompeta sigue sonando.

-Todo está grabado. No hay banda. No es más que una cinta. Il ny a pas de orquestra. **Todo es una ilusión**. Escuchen.

Coincidiendo con el trueno convocado por el mago, Betty sufre un ataque de agitación con fuertes convulsiones.

El mago desaparece tras una nube blanca con sonrisa maléfica. Queda el micrófono sobre el escenario, como un hilo metálico entre el humo azulado.

Vestido de rojo, un presentador introduce a La Llorona de los Ángeles, Rebeca del Río.

> -Señoras y señores, el Club Silencio les presenta **La Llorona de Los Ángeles, Rebeca del Río**.

Sale a escena Rebeca vestida de terciopelo rojo oscuro. Interpreta a capella, en español, *Crying –llorando*. Los colores de sus párpados son los del jardín de Diane.

**La escena verdadera**

> -"**yo estaba bien**, por un tiempo, volviendo a sonreír, luego **anoche te vi, tu mano me tocó y el saludo de tu voz**. Te hallé muy bien, y **tú, sin saber que he estado llorando por tu amor**, llorando por tu amor, **luego de tu adiós, sentí todo mi dolor, sola y llorando**, llorando, llorando, llorando, **no es fácil de entender que al verte otra vez yo esté llorando**"...

Una vez ha cesado la banda sonora de la realidad, lo que poblaba el silencio era el llanto femenino, su fragilidad, la queja del sujeto.

> -"Yo que pensé que te olvidé, pero **es** verdad, **la verdad**, que **te quiero aún más, mucho más que ayer**. Dime tú qué puedo hacer. **No me quieres** ya y **siempre estaré llorando** por tu amor, llorando por tu amor, **tu amor se llevó**...

Rebeca cae al suelo, muerta. Betty y Rita continúan llorando. La canción suena todavía.

> -"...**todo mi corazón** y quedó llorando, llorando, llorando, llorando."

La escena verdadera que aquí se ha representado, es la de la caída del yo. Cae la imagen femenina, pero su voz, el llanto del Sujeto, continúa sonando. Presenciamos entonces el otro lado de la escena perversa, lo que esperaba a Rita.

Pero la muerte de Rebeca sobre el escenario es real.

Si el fantasma de Betty a continuación desaparece es porque no era otra cosa que la negación de la caída del objeto en la escena primordial; el retorno de la imagen fascinante bajo el dictado del delirio.

**Estructura en ocho**

En la estructura en ocho de Mulholland, el trazo ascendente es el de lo Imaginario –en el que se confunden el objeto y el yo–, descoyuntado de lo Real –del impulso, del cuerpo–, del tramo descendente.

El bucle imaginario del delirio invierte con exactitud el de lo Real –de la castración. No hay sutura en lo Simbólico. No hay inconsciente. No hay lugar vacío donde anclar una subjetividad nacida de un secreto saber sobre la muerte.

El relato arranca en el punto ciego de la recusación de la muerte de Camila, que dispara el delirio de Diane con los fantasmas de Betty y Rita, proyecciones –invertidas– de Camila y Diane.

En el extremo del recorrido del ocho hacia la izquierda se sitúa la escena de seducción perversa, realización de una escena incestuosa cuyo sentido profundo sería suplantar o destruir a la figura paterna en su papel de agente de la caída de la madre.

En el punto en que el trazo asciende y cruza a la derecha aparece el cadáver de Diane, por identificación de Betty con la muerta.

Ahí el trazo del delirio imaginario cruza desde un espacio-tiempo pasado, hacia el futuro, a la derecha. Es también el momento de cierta inscripción en la conciencia, aunque desplazada y vivida en forma delirante como real, de la muerte de Camila.

Una muerte imaginariamente evitada mediante la transformación de Diane en Camila –Betty–, y de Rita en Diane, que empieza con la atribución a Rita de su nombre –Rita cree recordar llamarse Diane–, y alcanza después una **metamorfosis** total: la fusión de los cuerpos obedece a la misma lógica de apropiación.

La culminación del trazo vertical, contrapunto cenital del eje –que habría debido ser de lo simbólico– abierto por la muerte, es la contemplación, en escena, de la muerte de Rebeca, una mujer hispana, como Camila, cuyo apellido, Del Río, evocaría el lugar de origen de Diane, (*Deep River*: Río profundo).

En el club Silencio colapsa el delirio. El mago desaparece, anticipando la desaparición de Betty.

La "escena" a la que asiste Betty, que convierte en humo su identidad ilusoria, es la de la caída de la imagen materna como el objeto de la fascinación.

Ahí el trazo del ocho vuelve hacia la izquierda, Betty ha desaparecido, y Rita vuelve al interior del cubo, un espacio hermético, que contiene la prueba fatídica –¿una perla, una oreja con perla?– que Diane probablemente ha abierto.

Es el trazo descendente del pasado real, en el que Diane despierta y está sola, abandonada por Camila que se aparece ante ella, porque ese es su deseo. -"Camila, has vuelto…"

La estrella es otra, y Diane **se enamora de Camila en su papel**. Mientras Camila le devuelve, como en espejo, su propia imagen desdoblada, Diane se sostiene en la identificación.

Pero la traición de Camila con Adam –Adán– rompe el espejo.

El último tramo que desciende ya a la izquierda, será el de la cólera de Diane y un deseo de venganza que reclama el asesinato de Camila –de nuevo proyectando sobre el objeto su propia desaparición.

En el momento en que el crimen ha sido realizado, pero Betty aún no lo sabe –no puede saberlo–, arranca la película.

Encerrada en su apartamento, Diane está sentada frente a la llave que abre la caja con la prueba, paralizada por la angustia y la culpa, lo que desata el delirio de restitución de Camila –como Rita.

Finalmente Diane abre la caja y conoce la muerte de Camila.

Si su carrera de estrella comenzó con el concurso de baile por parejas, se cierra con la persecución de la pareja fundamental, con la que estaba fundida.

El ocho se cierra con el suicidio de Diane, que lleva hasta el límite el movimiento de identificación.

En su posición de cadáver, nada puede ya distinguirla de Camila.

**Ficha técnica**

David Lynch (2002) *Mulholland Drive*. Premio del Círculo de Críticos de NY: Mejor película del año 2002.

Otra filmografía: *El hombre elefante*, *Cabeza borradora*, *Dune*, *Terciopelo azul*. *Twin Peaks* (serie televisiva), *Carretera Perdida*, *Una historia verdadera*.

Luis Marco

# *Estación Central de Brasil*: en busca de la Palabra

VANESSA BRASIL

**Brazil Central Station: In search of the Word**

**Abstract**

It is our belief that there is still a place for myths, heroes and promises. Through the analysis of the film *Brazil Central Station* by Walter Salles Junior, we attempt to show that there are some places, certain texts in postmodern literature, wherein the sense, the human, the symbolic; in short, the Word, can be encountered. The film progressively takes shape by becoming a mythical narration. In this narration, the symbolic dimension comes into play, a dimension wherein the subject is allowed to situate the Truth. The film shows us a place for challenge, for an adventure in search of the father, for an initiation journey towards the Word, the true word founding the human realm. However, the search shows that there is only a place for the Truth: the narration itself. Thus, the film shows itself to be a place for word construction.

**Key words:** Film analysis. Mythical narration. Initiation journey. True word. Symbolic.

## Adentrándose en el Sertón

Convidamos al lector a realizar con nosotros una travesía por *Estación Central de Brasil*[1], film de Walter Salles. En su punto de partida, en el título, el film parece referirse nítidamente a la "Estación Central de Brasil", espacio de embarque y desembarque de pasajeros de los trenes de los suburbios de Río de Janeiro. Pero, estas palabras apuntan a algo más: un lugar central de Brasil, sus entrañas. Un Brasil profundo. El sertón.

1 Ficha técnica: *Central do Brasil*. Brasil (1998) Dirección: Walter Salles Júnior. Producción: Martire de Clermont-Tonnere e Arthur Cohn. Intérpretes: Fernanda Montenegro; Marília Pera; Vinícius de Oliveira; Soia Lira; Othon Bastos; y otros. Guión: Marcos Bernstein, João Emanuel Carneiro e Walter Salles Júnior. [S.I.]: Le Studio Canal, Riofilme; MACT Productions, 1998. Son, color, 35mm.

## Una llamada al espectador

Algo nos interpela aun antes de que cualquier imagen dé inicio a la acción. Una voz masculina, en *off*, da un aviso por los altavoces. Se trata de una llamada, una convocación, mientras en la pantalla sólo aparecen signos, palabras grabadas en blanco sobre fondo negro. El film se inaugura con una llamada y el espectador es atraído inmediatamente a participar de la narración. El espectador es interpelado por una voz sin ros-

tro, palabras que vienen de la oscuridad, de la nada. ¿De dentro o de fuera?

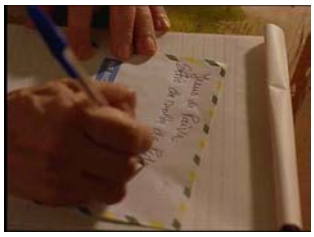
Como una segunda convocación al espectador, este segmento inicial del film ofrece, también en el ámbito sonoro, un estallido metálico que acompaña a una primera imagen en cámara baja, en la que decenas de anónimos se bajan de los trenes. (F01) Algo resuena, repercute en ese sujeto colocado ante la pantalla. A este plano general, en el que los cuerpos son prácticamente vomitados de las entrañas de la máquina, se contraponen primeros planos de rostros anónimos: sus palabras y confesiones. (F02, F03) La imagen de una mujer al lado de un niño (F04) se confronta con un plano detalle de una mano que escribe (F05). El bolígrafo lentamente corre sobre una superficie y las palabras dictadas se materializan en el papel.

Los primeros planos sucesivos de rostros que colorean la pantalla en este inicio del film constituyen instantáneas de personajes, figuras que se entrelazan en la trama que comienza a dibujarse. Dictan palabras, unas dulces, otras amargas, pero sobre todo palabras que están siendo confiadas. Una suerte de confesionario público, depositario de intimidades y deseos, se va esbozando en la pantalla (F06, F07).

Estas palabras proferidas se inscriben en el ámbito de la interioridad, de un espacio resguardado, secreto. Palabras que ganan la luz y son depositadas en las manos de alguien que las escribe, modela, plasma. El texto fílmico coloca lado a lado el habla y la escritura que busca materializarla.

Las palabras comparecen en el inicio del relato como palabras destinadas, pues tienen un lugar de destino, un trayecto, un sentido.

La imagen de la escribana, Dora, (Fernanda Montenegro) hace su primera aparición mientras observa a madre e hijo por encima de sus gafas (F08, F09). El niño juega con una peonza y, con ella, traza una línea invisible en el borde de la mesa de la mujer, una superficie aparentemente ordenada con sus sellos, lápiz y bolígrafos (F10). Esta línea invisible trazada por la peonza señala indeleblemente la carta dictada, las palabras escritas y el destino de los protagonistas. La carta es guardada dentro de un sobre en el que, letra tras letra, va siendo materializado el nombre del padre, un elemento del relato que estará siempre presente, aunque el personaje nombrado nunca haga su aparición (F11). El Nombre del Padre se inscribe como palabra que tiene un destino y es el propio destino.



Siguen, a continuación, varios rostros enumerando lugares y tierras distantes, rincones de un Brasil a donde, con toda certeza, estas cartas nunca llegarán. Cuando ya no queda nadie en la estación, la escribana se va a su casa, mezclándose con las decenas de personas que se atropellan en la lucha por un lugar en el tren. (F12).

**El infierno del significante**

En casa, Dora decidirá sobre el destino de las innumerables cartas que le fueron confiadas, interrumpiendo el camino de la palabra, jugando con ellas a ser un siniestro dios. *"Llegó la hora, llegó, llegó"*. De esta forma evoca el juicio final para las cartas, convocando a la amiga Irene (Marília Pêra) para ocupar el lugar en la mesa del tribunal (F13). Allí van a juzgar con oscuros criterios qué palabras deberán cumplir pena o cuáles de ellas terminarán en el olvido, este infierno del significante. Se divierten mientras leen, comentan y escogen la pena: "cajón" o "basura". Son estos los destinos inevitables de las palabras que le fueron confiadas, su sentencia condenatoria (F14).

"Purgatorio" es el nombre con el que Irene bautizó, apropiadamente, el cajón en el que permanecen los manuscritos que no fueron rasgados. En este lugar estarán purgando amores, odios, pasiones, lamentos, deseos, desesperos y esperanzas. Palabras encajonadas. A este purgatorio, por intercesión de Irene, va a parar la carta de Ana (Sôia Lira) dirigida a Jesús, padre de Josué (Vinicius de Oliveira), el niño de la peonza (F15).

Dora surgió en el inicio del relato como depositaria de la palabra, pero traiciona el verbo que le fue confiado, rompe el secreto, desvía su curso. El confesionario se transforma en lugar de perfidia. La mujer se transmuta de guardiana de la verdad en *portadora de la mentira*. Dora perdió la palabra, así, su destino será el de reencontrarla a lo largo del relato y colocarla en su debido lugar. Deberá transfigurarse de sicario en héroe.

*Estación Central* se revela como un trayecto en busca de la palabra perdida. Así, el deseo se manifiesta en todo el texto en forma de búsqueda. El proprio relato hace posible que la ley sea algo deseable.

**Rueda peonza**

Tras la aparición de Josué en el universo de Dora, algo va a comenzar a mudar en este escenario de almas en pena y expiación de palabras.

Josué vuelve con su madre para rescribir la carta (F16). Nos gustaría centrarnos en especial en aquel pequeño objeto de madera, la peonza, que el protagonista lleva siempre consigo. El elemento reaparece en el relato, revelando su importancia, cuando el niño da un pequeño golpe con la punta metálica sobre la mesa de Dora (F17). La peonza imprime para siempre una señal en la trayectoria de la escribana, dejando allí, indeleblemente, una cicatriz marcada a hierro. El gesto de la mujer arrancando de golpe la peonza de la mano del niño reafirma el peso de esta marca sobre su destino (F18).

Una peonza. Este curioso objeto merece ser trabajado más detalladamente. Nos remite, a través de su movimiento siempre giratorio y un poco autónomo, al propio ciclo de la vida. Una vez desenrrollado el cordel, sigue su curso y gira. La peonza en las manos de Josué apunta a un cierto juego temporal, a las vueltas que la vida da, al vaivén de las cosas en la trama. Al final, *"el tiempo es un niño jugando a la peonza"*, afirma Heráclito.

En su siguiente aparición, mientras Josué y su madre atraviesan la calle, la peonza se le escapa de las manos y, acto seguido, su madre es

atropellada (F19, F20, F21). La escena marca el tiempo que se acaba para la madre y un nuevo tiempo que comienza para Dora.

Frente al inevitable choque con lo real, para no perderse en el Caos, Josué se agarra al significante, a las palabras de su madre dirigidas a su padre. Palabras simbólicas. Pero la tarea de nuestro pequeño héroe no es fácil, es preciso rescatarlas, retirarlas del purgatorio y hacerlas llegar a su destino.

Josué retorna a Dora para pedirle la carta (F22). Las palabras del niño son agresivas, su mirada inquisidora es portavoz de todas las miradas anónimas, de todas las almas en pena que padecen en el purgatorio del cajón.

A partir de este momento la mirada de Josué se clavará como un puñal en Dora (F23), la seguirá, no descansará hasta que la carta llegue a su lugar de destino (F24).

Josué no es un anónimo, es el fruto del deseo, tiene un nombre que le fue dado y lo repite com seguridad: *"Josué Fontenelle de Paiva, Paiva del padre, Fontenelle de la madre"*. Se coloca como individuo, destacándose de la multitud de anónimos que transitan y se entrecruzan por la Estación Central. Tiene un nombre. Un nombre legado por un padre y una madre, fuente de deseo. Josué se siente sujeto (F25).

La peonza del niño, sabremos más tarde, fue torneada por su padre, un carpintero. Josué recibe como legado un nombre y una peonza de madera: un elemento que proviene de la tierra mater y fue donado por el padre, por lo tanto se configura como materia simbólica. De esta manera, el padre invisible del pequeño protagonista ya se anuncia como padre simbólico, tal como José, carpintero y padre simbólico de Cristo.

Contradictoriamente, Dora se situa como un ser solitario, desgarrado: *"No tengo hijo, ni marido, ni perro."* Es decir, nadie a quien ame, ni nadie que la ame.

**Portadora de la mentira**

Josué penetra en el mundo de Dora, instalándose para siempre. Es significativa la secuencia en el apartamento de la mujer, en la que el niño mira a la televisión, mas la imagen que atrae su atención es la del paisaje a través de la ventana, un tren que pasa y que suelta chispas, prediciendo la travesía (F26, F27). La escena ya trae en sí el germen de la partida, de la búsqueda, del desplazamiento, del caminar, de las vías y caminos. A partir de este punto la mirada de Josué va a pasear por diversas imágenes que pueblan este pequeño mundo de Dora, tal como el cuadro colgado en la pared con una pintura naif de una casita de campo (F28). Esta imagen reproduce la escena que todos nosotros ya dibujamos un día, ese lugar de paz, donde nos refugiábamos en nuestra infancia entre los lápices de colores. La sonrisa del niño al admirarla nombra el lugar como imagen ideal de la casa del Padre, lugar que debe alcanzar, el fin de línea.

El camino de la mirada, que es el de la cámara, sigue su recorrido deteniéndose, al fin, en el cajón: el purgatorio (F29). Justo ahí, en ese lugar confinado, en el que centenares de cartas aguardan purgando el momento de llegar a su destino, se encuentra la carta de Ana dirigida a su marido y la foto del niño. Josué descubre el triste destino de las palabras de su madre y la mentira de Dora. El niño sentencia palabras que se clavan en la mujer como la punta de la peonza: *"Mentirosa, no vales nada"* (F30).

Mas la portadora de la mentira jura al pequeño héroe que va a echar la carta al correo, y una vez más incumple la palabra dada. Su paso siguiente en la dirección opuesta a la de la ley, de la promesa, será vender a Josué a los traficantes de órganos para comprarse un televisor nuevo. El valor de un niño se equipara al de un aparato de televisión. Para quien lo simbólico perdió todo el sentido y toda su fuerza, lo que prevalece es la imagen vacía, hueca y fragmentada de la TV.

Resulta interesante observar que el programa que Dora e Irene ven para estrenar el nuevo televisor se titula *"Hace todo por dinero"*[2] (F31). Lo

2 *"Topa tudo por dinheiro"* (*Hace todo por dinero*), era un programa de televisión del canal brasileño SBT. En él, personas del público se sometían a las más diversas situaciones a cambio de cantidades no muy altas de dinero.

que el texto fílmico literalmente enuncia es la televisión como imagen de la faceta despiadada de Dora. Ella vende ilusiones, promesas, palabras y niños. Todo por dinero. Irene dicta la sentencia que resonará en su amiga e irá a provocar una mudanza definitiva en ella. *"Todo tiene sus límites, Dora"*. En otras palabras, ella es capaz de *todo*, pero incluso para todo hay límites. Y concluye: *"Mentirosa, no vales nada"*. Una vez más Dora oye la terrible sentencia, esta vez de la boca de su mejor amiga.

Las palabras de Irene resuenan en Dora, que promoverá una búsqueda que resultará en su reconciliación con la verdad. La verdad es la dimensión de la palabra, pues sólo ella construye el espacio humano. Es la dimensión fundadora del lenguaje humano. Pero su existencia exige necesariamente un acto de heroismo. Es necesario, pues, que la palabra sujete al Sujeto y que sea verdadera, que tenga sentido.

**Viaje iniciático**

Las secuencias siguientes dan inicio a un viaje de iniciación, al interior, al núcleo del Sertón (F32). El rescate de Josué de las manos de los vendedores de órganos, la persecución, el abandono del hogar y la fuga llevándose al niño, tiran de la cuerda de una peonza que comienza a girar cada vez más rápido. Es el inicio de una travesía en busca del padre, en busca de lo que ya estaba escrito y le aguardaba.

Durante el viaje, Dora narra su historia, recuperando poco a poco la palabra perdida, o mejor, el compromiso con la palabra que es fuente de revelación y constitución de verdad. En el autocar, le cuenta a Josué algo acerca de una carta que fue principio: *"Todo esto estaba en una carta que mi padre escribió para mi madre"* (F33). Observemos que todo el relato está poblado de cartas, estos objetos mágicos que pasan a tener una función de objeto maravilloso, objeto de deseo, a ser conquistado. Cuando es alcanzado, es capaz de operar transformaciones, pues es elemento de ligazón entre personajes, llegando a ser metonímico.

El interior de Brasil va absorbiendo las figuras de los dos peregrinos, el paisaje se va tornando más árido, los pueblos son cada vez menores (F34). Y de las entrañas del sertón emerge la figura de Cézar, el camionero (Othon Bastos).

Por algunos instantes, la familia imaginaria de Josué parecía haber sido rescatada (F35). La pared pintada que describe un escenario bucólico infantil y otra que sirve de telón de fondo para la escena del juego de

futbolín, confirma este lugar paradisíaco, como la casa del padre imaginada y deseada (F36), cuadro que nos remite a aquel otro que también adornaba la pared del apartamento de Dora. Mas el camionero está lejos de representar al padre simbólico.

Esta maravillosa secuencia muestra cómo Josué comienza a recomponer los fragmentos de una familia deshecha y cómo Dora comienza a desear, a recuperar su lugar de mujer de deseo (F37). Es interesante resaltar que el viaje va poco a poco promoviendo la transformación en Dora, que se pinta, se engalana y se suaviza (F38). No obstante, aquel que podría ocupar el lugar de la función paterna huye, pues su inscripción en el relato es la de promover un pasaje y conducir a los personajes a su destino. El viaje marca este distanciamiento del universo imaginario y el acercamiento al universo simbólico.

Las pruebas y obstáculos, inscritos en el relato, en los muchos apeaderos y desplazamientos, se suceden en dirección a una estación central del texto (F39). El recorrido en el camión de los romeros marca más una etapa iniciática. El viaje se transforma en peregrinación, en romería. La palabra de Dora comienza a valer algo: una palabra como promesa (F40).

**El centro del texto: lo Real**

De esta manera, personajes y espectadores se aproximan al lugar central de Brasil, centro del texto (F41). Los indicios apuntan al espacio de un padre imaginario y, en medio del sertón, surge el escenario ideal algunas veces repetido en el relato: la finca simple con su cerca, su portón, un caminito que conduce a la casa solitaria, rodeada de montañas (F42). El niño irrumpe en este espacio construido con la misma argamasa que sus sueños. Mas, el encuentro de Josué con la imagen ideal sólo puede ser decepcionante, pues no pasa de la casa del imaginario, y tendrá que ser deshecha para dar lugar a otra, a la casa de -y en- lo real, espacio que le aguarda.

El centro del texto absorbe a los personajes, algo en su interior clama y Dora va en su dirección. La imagen nocturna de la romería confiere a la secuencia un tono dramático y delinea un ambiente propicio para la emergencia de lo Real (F43). La mujer camina hambrienta, sin dinero, en medio de una enorme procesión. Los millares de luces de velas que se destacan en la oscuridad profunda se suman a su desespero, construyendo un escenario que se estrecha sobre su figura, cercándola y oprimiéndola (F44). Se encuentra en medio del remolino, de lo confuso. De lo real[3].

Dora roza el centro. Pero, ¿qué es el centro? Un punto de ignición, un punto imantado en el texto, como afirma Requena. Todo texto, mítico, artístico, sagrado, se configura en torno de un punto de ignición. Literalmente es un punto que quema, un punto ardiente del texto.

Realmente ella está en el centro del remolino, en medio del laberinto. Y justo ahí, el niño se pierde. Dora va penetrando cada vez más en este torbellino, gritando el nombre de Josué. Ella entra en este mar de fe, de plegarias, rezos, llantos, pedidos de perdón (F45, F46). Va metiéndose en el torrente de miles de pequeñas llamas, hasta llegar al meollo de la Romería, a la sala de los milagros (F47). Justo ahí donde se mixturan velas, fotografías, candeleros, figuras de santos, dolor, gritos y lamentos del pueblo se da el encuentro con lo Real (F48).

Dora rueda como una peonza, toca el centro, el fondo, y, como en la apoteosis de un solo de ballet, sucumbe y se desploma inconsciente (F49). ¿Qué mejor metáfora para este encuentro con lo real que este "apagón" de Dora?: fin de las imágenes, del tiempo. Inmersión en el abismo.

3 *"Eso, lo real, es lo confuso, es decir, aquello en donde todo se confunde, aquello, por tanto, donde nada se distingue. Lo que puede, también, ser dicho así: lo confuso es, sencillamente, lo no cognoscible, pues conocer es dejar de confundir, poder diferenciar, discriminar y –pero sólo entonces– relacionar.*

*O, dicho todavía de otra manera: lo real es el caos, el ámbito en donde todo se da y sin embargo nada es consistente, pues nada garantiza la constancia, la presencia necesaria."* GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: "En el principio fue el Verbo. Palabra versus Signo", en *Trama y Fondo nº 5*, 1998. p. 17.

Como muy bien define Requena, lo real se manifiesta en un momento justo como una construcción que lleva a una interrupción de la imagen, un *black out*, un término de los signos reconocibles. Por lo tanto, lo real aquí, se inscribe en esta elipsis como un lapsus del texto.

La secuencia siguiente nos ofrece una magnífica escena que reproduce una Piedad al contrario, en donde el niño sostiene en sus brazos a la madre desfallecida (F50). La imagen de Dora, recostada en el regazo de Josué, tras su defallecimiento, marca el retorno de la *catábasis*[4], el reencuentro definitivo con el otro, y también con sus propios orígenes. El film muestra en la confrontación de las dos secuencias, cómo lo simbólico surge diferenciándose de lo real. Dora pasa por una muerte simbólica, emerge de las tinieblas y retorna en los brazos del hijo que la acoge para introducirla en una nueva etapa de la travesía: el encuentro definitivo con la Palabra.

Y entonces resurgen las cartas, pero ahora con otro sentido, pues son palabras que tienen un Sentido, que llegarán a su destino (F51, F52). Pues sólo hay sentido, señala Requena, cuando los signos del lenguaje se encarnan en un acto de habla, en un cuerpo real, es decir, en un cuerpo real de un sujeto.

Josué se transforma en pregonero de la escribana y anuncia la buena nueva (F53). En los mensajes para los santos, que Dora escribe con fe, en el medio de Brasil, en medio del sertón, sus palabras renacen como palabras simbólicas (F54). Josué le regala un vestido, que marca una reconciliación con su feminidad, y ella, a cambio, echa las cartas al correo. Ella le regala una nueva Dora. Deja que las palabras sigan su destino. Momento que está sellado por la foto con el Santo, este destinatario simbólico (F55). E inevitablemente surge la casa paterna.

La casa del padre, lejos de ser la casa idealizada en sueños, es una igual a tantas otras. Su imagen se pierde en la multitud de casas absolutamente iguales, como un pequeño fragmento que se repite y multiplica en un mosaico lineal (F56). Pero, su absoluta similitud en la forma se

4 Del gr. *katábasis*, 'acción de descender', 'declinio'. Catábasis es un descenso a las entrañas de la Tierra o un viaje interior. Todos los ritos iniciáticos poseen un retorno a la matriz, un *regressus ad uterum*. Después de las aventuras que constituyen pruebas iniciáticas, el héroe victorioso adquiere un nuevo modo de ser. El retorno al origen prepara, simbólicamente, un nuevo nacimiento.

opone a una notable singularidad. Es la casa del carpintero, del padre de Josué, nombrado Jesús. Así la casa simbólica va dibujándose más allá de las imágenes, más allá de la forma ideal (F57). Es la casa del carpintero José, el forjador de madera. Siguiendo el oficio paterno, uno de sus hermanos tornea para Josué otra peonza, igual a la del inicio de nuestro relato (F58). El ciclo se cierra, el inicio encuentra su fin.

Y, finalmente, el encuentro con el padre, simbólicamente metamorfoseado en la Palabra del Padre, en el Nombre del Padre. Jesús también había dictado a un escribano una carta dirigida a Ana, nombrando a Josué, y sellando su destino como ser deseado. Es Dora, como mediadora, quien lee la carta que había permanecido esperando seis meses para ser revelada (F59). Ahora la palabra del padre encuentra el momento justo, con los tres hermanos reunidos, para salir a la luz en forma de promesa: *"Me espera, yo también estoy volviendo a casa"*. Palabra del Padre.

Mientras los tres hermanos duermen juntos, Dora se engalana con el vestido que el niño le regaló y, en los labios, carmín. Se reencuentra consigo como mujer, hija y madre simbólica de Josué (F60). Su reencuentro con la Palabra se da en cuatro tiempos: como escribana tras el desfallecimiento en la romería; como portadora y anunciadora de la Palabra del Padre al leer la carta de Jesús; en el gesto final de colocar las dos cartas lado a lado, situándolas debajo de los retratos paternos: la de Jesús para Ana y la de Ana para Jesús (F61). Y, cerrando su misión, renuncia y parte. Dentro del autocar escribe para Josué, escena que marca la cuarta etapa de su reconquista de la palabra plena, pues después de muchos años redacta una carta particular, una confesión (F62). Su palabra, ahora verdadera, revela: *"tengo nostalgia de mi padre, tengo nostalgia de todo"*. La heroína se reconcilia con el padre, con el deseo y con la propia vida. Así es el milagro: en un momento justo del relato emerge del Caos instaurando la Verdad.

Por su parte, Josué encuentra su lugar en la casa paterna, teniendo como horizonte una promesa del padre y como recuerdo un trayecto de la mano de alguien que ha dado la cara para que la palabra estuviese en

su sitio (F63). El niño se sujeta, está Sujeto y es Sujeto fruto de la Palabra. Y nosotros, espectadores, al participar con los personajes de esta odisea, reconocemos como nuestra su aventura y nos anclamos en un relato que es simbólico, precioso y ejemplar (F64, F65).

# De *Shrek* al cuento simbólico

MARÍA SANZ

**From Shrek to th symbolic tale**

**Abstract**

In here, we perform the text analysis of the animation film *Shrek* (Dreamworks 2001) on the basis of the Theory of Symbolic Story Structure developed by Jesús González Requena. At the beginning of the film, one encounters a donation act implemented by the sender- narrator, who entrusts Shrek (i.e. the addressee, the lacking subject) with a task. Shrek's path, that is the narration of his wish path, focuses on carrying out the task assigned, despite his initial reluctance to believe in the truth from the narrator's words. Thus, the text analysis of the film is expected to highlight the issue of the Truth intrinsic to fairy tales and symbolic narrations, this being the core of both the film concerned and the present paper.

**Key words:** Text analysis. Theory of Symbolic Story Structure. Fairy Tales. Animation films.

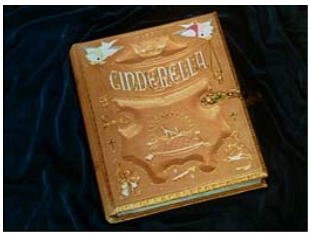
Este artículo nace del cruce de dos textos: uno cinematográfico, la película de animación de la productora Dream Works del 2001, *Shrek*, y el libro (en prensa) de Jesús González Requena, *Clásico, manierista, posclásico*[1]. Nos hemos centrado en los capítulos del libro donde desarrolla meticulosamente su Teoría del Relato. El análisis de esta película de animación que a continuación desarrollamos es fruto de esta Teoría.

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús. (2005): *Clásico, manierista, posclásico*. Ed. Trama y fondo. Madrid. En prensa. Agradecemos a Jesús González Requena su generosidad al brindarnos la posibilidad de trabajar sobre él.

Comenzaremos proponiendo el recuerdo o visionado de dos secuencias de *Shrek*: la del comienzo, tras la aparición del logotipo de la productora, y la del final. A continuación de la primera secuencia vienen los títulos de crédito, con la presentación del protagonista del film, un ogro llamado Shrek. Y tras contarnos su historia, el film termina con la secuencia final.

2 PROPP, V.: *Morfología del cuento*. Ed. Fundamentos. Madrid. (2000).

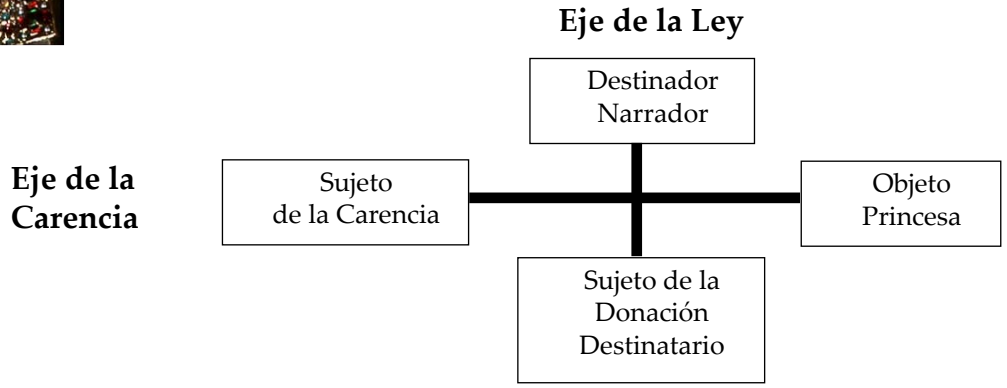
Así pues, esta película de animación comienza y termina con la representación y narración de un cuento, de un cuento maravilloso, como lo denomina Vladimir Propp[2]. Habría que decir que no se trata de un cuento popular, ni recopilado, sino inventado por sus creadores.



Esta forma de comenzar una película de animación no es original; algunas de las famosas películas de animación de Disney mantienen este mismo patrón: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937), *Cenicienta* (1950) o *La bella durmiente* (1959), comienzan con la imagen de un libro de cuentos que da título a la película. Abierto el libro escuchamos la historia escrita en él y después representada en dibujos de animación. Una vez narrada la historia, el cierre del libro pone fin a la película.

Esta película mantiene esta misma estructura. Aunque desde el comienzo podemos reconocer que no se ajusta del todo a ella, que hay una importante diferencia: el título del cuento y, por tanto, el del film, no aparece escrito en la portada del cuento, de hecho no aparece nombre alguno. Aunque al cerrarse el libro y haber terminado de contar la historia, portada y título coinciden. Y el libro aparece más nuevo, como restaurado. Que nos encontramos ante el mismo cuento, nos lo muestra el dibujo presente en ambas portadas.

La estructura de este relato contado por un narrador y escuchado por Shrek se ajusta a la estructura del Relato Simbólico descrita por Jesús González Requena:




Así, todo Relato se articula sobre dos estructuras diferenciadas:

*La estructura de la Donación*: (Eje de la Ley, el vertical). Caracterizada por la relación entre el Destinador que encarna la Ley y destina la tarea al sujeto, quien comparece ante ella como el Destinatario.

En *Shrek* sería el Narrador quien enuncia la tarea a un Sujeto de la donación: enfrentarse a un dragón y salvar de sus garras a una princesa hechizada. Además de darle su primer beso de amor y casarse con ella.

*La estructura de la Carencia*: (Eje de la Carencia, el horizontal). En la que el sujeto trata de obtener cierto objeto del que carece.

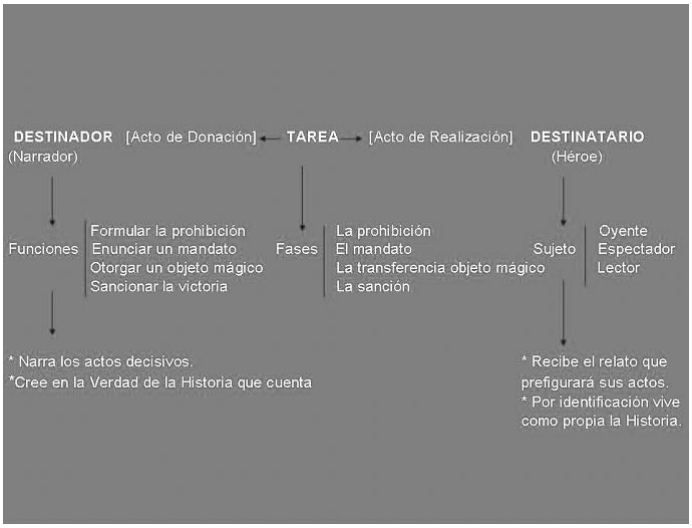
El valiente caballero, Sujeto de la carencia, ha de conquistar a la princesa hechizada.

Un Relato sería, según Jesús González Requena, la narración del trayecto del deseo de un Sujeto. Deseo que participa de las dos estructuras que lo configuran: la estructura de la Donación y la estructura de la Carencia.

Cualquiera de ellas presupone la emergencia de un deseo –cumplir un mandato, obtener un objeto– cuya expectativa de resolución constituye una estructura de suspense que organiza y da sentido al trayecto del Sujeto (Esquema 1).

Los Relatos simbólicos serían aquellos articulados sobre estas dos estructuras y su núcleo esencial es la Tarea. En ella hay dos actos en juego: un acto de donación por el que la Tarea se otorga y se recibe, realizado por el Destinador, y un acto de realización por el que la Tarea se realiza, llevado a cabo por el Destinatario.

Cuatro son las funciones del Destinador del relato: formular la prohibición, enunciar un mandato, otorgar el objeto mágico y sancionar la victoria. El Destinador identificará al héroe, o Destinatario, otorgándole una Tarea en la que se desplegarán las cuatro funciones que la configuran: la prohibición, el mandato, la transferencias del objeto cualificante y la sanción final.




Esquema 1

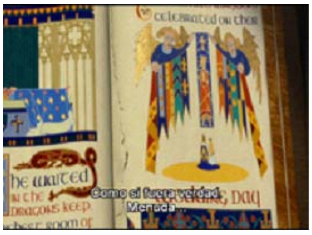
Como es el caso, en la Teoría del Relato, cuando no aparece la figura del Destinador, ésta se hace explícita bajo la forma del Narrador: dar la Tarea al sujeto es anunciar y esbozar el relato que le aguarda, prefigurar -y en esa misma medida, narrar- los actos decisivos que conformarán su peripecia narrativa.

El Narrador cree en la Verdad de la Historia que cuenta y, a la vez, manifiesta y sostiene su creencia en el acto mismo de su narración. El destinatario del Relato sería aquel que recibe el Relato de manera equivalente a como el Héroe recibe su Tarea.

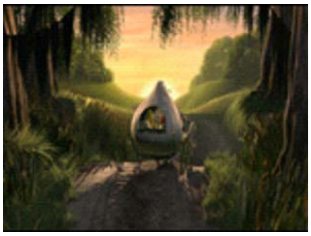
Estos relatos permiten al lector, espectador u oyente, proyectar en ellos sus propios deseos. El relato movilizaría entonces el deseo del lector. Mediante el proceso de identificación éste reconoce su propio deseo. Al desear como el Destinatario del cuento, puede identificarse con su posición y vivir como propia su andadura narrativa.

Shrek escucha este relato simbólico, pero no se lo toma en serio, sino todo lo contrario: lo considera una "mentira" –o una "mierda". No cree en la Verdad del cuento que le acaban de narrar.

Pero entonces, ¿por qué acaba Shrek convirtiéndose en el destinatario, en el héroe del Relato que habrá de prefigurar sus actos según la Tarea recibida?



Que Shrek acaba siendo el Destinatario del cuento lo reconocemos no sólo porque realiza las tareas que éste le indica y su nombre aparece en su portada, sino también porque su última ilustración coincide con la partida de Shrek y Fiona tras contraer matrimonio, dirigiéndose hacia el horizonte, pues hay un horizonte para ellos.



El Destinador le ha donado una Tarea y él ha de realizarla, eso sí, a su manera, siguiendo el trayecto de su propio deseo. Esa será la historia que nos contarán a continuación. Shrek encontrará una vía para su deseo gracias a una estructura que organizará y dará sentido a su trayecto.

Aunque en un comienzo lo hará a pesar de sí mismo, de su yo, queremos decir. No se trata de un héroe al estilo clásico que acepte la Tarea, sino uno posmoderno que no cree en los cuentos, que no quiere complicarse la vida, sólo que le dejen tranquilo en su imaginario equilibrio narcisista.

Siguiendo la estructura del cuento maravilloso, identificada por Propp, nos encontramos ante una situación inicial carente de conflicto, donde Shrek vive tranquilo en su casa de su pantano o ciénaga.

Lo que nos lleva a pensar que nos encontramos ante una representación de la relación dual entre el niño y su madre. Siendo, pues, la ciénaga y su casa en ella, la encarnación de la madre, ésta aparece como el objeto absoluto de su deseo y su modelo identificatorio, del que obtiene su primera imagen de sí. Y, por tanto, no nos puede extrañar que sea sobre el barro de esa ciénaga donde el nombre de Shrek aparezca escrito.

El rechazo del cuento donado a Shrek por el Narrador refleja su negativa a abandonar la ciénaga, el objeto absoluto de su deseo. La Ley prohíbe esta relación y le confronta con la pérdida de ese primer objeto sobre el que concentra su pulsión. La prohibición sería la otra cara de la Tarea, de la Ley, poniendo fin a esta relación dual.

Shrek no quiere aceptar esta prohibición y, por tanto, la Ley. Rechaza el cuento empeñado en quedarse en su ciénaga. Hará lo posible para evitar cualquier contacto con los humanos y las criaturas de los cuentos que habitan en su universo.

Pero la Tarea ha sido nombrada y el héroe tendrá que partir. Y el trayecto temporal que encauzará su deseo de acuerdo con la Ley dará comienzo.

En el esquema proppiano, a la formulación de la prohibición le sigue la emergencia de un acto de transgresión: el deseo de saltarse la prohibición. El sujeto reconoce su deseo como deseo prohibido, se descubre culpable, al verlo confrontado con la Ley. No parece que Shrek se sienta culpable, pero el caso es que será perseguido, aunque no consigan apresarle.

Se enfrentará con los representantes del Agresor y saldrá victorioso. Otras criaturas han sido apresadas, el valiente Shrek no. Esta prueba muestra su capacidad de enfrentarse al Agresor, por lo que le será otorgado un objeto mágico: Asno. Quién podría ser sino el Asno, un burro parlante, una criatura de los cuentos maravillosos procedente de quien cree en ellos, el Destinador-Narrador, quien le ayude a realizar la Tarea.

En el esquema proppiano aparece ahora la figura del Agresor, proyección exteriorizada del deseo transgresor del sujeto. El Agresor se manifiesta como la encarnación de la resistencia pulsional del sujeto a aceptar su carencia. Por eso durante el proceso narrativo se producirá una diferenciación entre el Sujeto y el Agresor. El Sujeto al que le ha sido otorgada la Tarea, acatará la prohibición y se identificara con la Ley. Antes de diferenciarse, serán cómplices, pues ambos quieren transgredir la prohibición.

En el film el Agresor será encarnado por Lord Farquaad, cuyo empeño, como no podía ser de otro modo, muestra bastantes semejanzas con el de Shrek: quiere excluir de su mundo perfecto, DuLoc, a todas las criaturas despreciables de los cuentos maravillosos, quienes según él lo contaminan.

Pero para ello Lord Farquaad ha de convertirse en Rey casándose con una Princesa, para lo cual elige a la perfecta Princesa Fiona.

Eso sí, no será él quien la rescate del Dragón, nadie le ha donado esa tarea, sino que buscará quien lo haga por él. Todo con el fin de ser un Rey perfecto para un mundo perfecto.

Lord Farquaad busca como Shrek establecerse en un mundo imaginario donde nada perturbe su ideal perfección, y menos todavía unas criaturas monstruosas protagonistas de los cuentos maravillosos que podrían prohibírselo.

Shrek es una de estas criaturas, pero, como no pueden apresarle, le expropian su ciénaga. Las criaturas invaden su ciénaga, su "mundo perfecto", y él hará todo lo posible para echarlas. Pero ellas le reconocen como héroe capaz de enfrentarse al Agresor. Por supuesto, su auxiliar mágico le acompañará. Es el momento de partir del espacio originario y afrontar la Tarea.

El trayecto de Shrek, por la identificación con Lord Farquaad, llevará a nuestro Héroe a afrontar la Tarea mediante un trato con él. Será Shrek quien se enfrentará al Dragón y rescatará a la Princesa perfecta por Lord Farquaad. Éste, a cambio, le devolverá su pantano o ciénaga.

Le estaba destinado a Shrek realizar esa Tarea y el trayecto de su deseo, una vez que ha surgido la Ley, aunque quiera negarla, le confrontará con ella.

La Tarea encierra y resume el sentido del trayecto del héroe. A nuestro héroe le ha sido donado un relato que introduce en su experiencia un mundo de sentido. Esta Tarea no sólo le llevará a enfrentarse al Dragón, sino también deberá dar a la Princesa su primer beso de amor, por eso la Tarea será realizada en dos tiempos, serán dos actos necesarios, ambos prefigurados por las palabras del Destinador.

En un primer momento Shrek tendrá que vérselas con el Dragón.

El Dragón no sólo constituye una figura emblemática de la pulsión, sino también de la escena primaria en su conjunto: figura extrema de violencia, emite violentos rugidos y escupe fuego, su interior está en llamas. Sería la encarnación del cuerpo primario, informe y destructivo.

La promesa que la Tarea encomendada encierra es que habrá algún día en que el Destinatario tendrá que enfrentarse al Dragón, resistir su violencia. Lo que le constituirá en héroe será ser capaz de luchar contra el dragón. Es decir, afrontar la violencia de la experiencia sexual.

La representación del Dragón como Dragona, no resulta tan chocante si la ponemos en relación con el Dragón y los gemidos, el fuego y el cuerpo de la mujer. Ese saber del fuego, de lo real, ayudará a Shrek cuando sea necesario. Por tanto, la Dragona, al unirse a Asno, se convierte en otro objeto mágico.

En la escena central de la película, tras enfrentarse Shrek a la dragona, nos damos cuenta de que la Tarea no está completada.

Fiona le nombra la necesidad de darle su primer beso de amor, algo que asusta soberanamente a Shrek. Posiblemente, lo que antes no le asustó frente al Dragón.

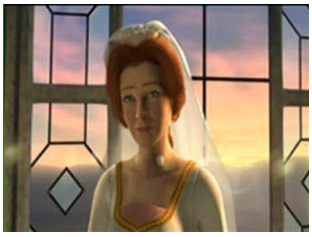
Así pues, en un segundo momento, tras haberse convertido en Héroe, haber modelado su deseo de acuerdo con la Ley y haberse constituido el objeto de deseo, la Princesa Fiona, otra Tarea le aguarda.

Shrek y Fiona se conocen y enamoran de camino a DuLoc, pero Shrek cumple el trato con Lord Farquaad: cambia a Fiona por su ciénaga. Pero ya no es lo mismo. Ahora añora, desea a Fiona. Ya no se siente satisfecho en su ciénaga. El objeto primario que focalizaba toda su pulsión se ha permutado en objeto de deseo, del cual carece.

El objeto mágico donado por el Destinador, que le ayudó a afrontar al Dragón, le volverá a ayudar a afrontar esta Tarea: saber del carácter imaginario del objeto de deseo. Shrek se ha vuelto a encerrar en el servicio y Asno le nombra la verdad que Shrek escucha desde el interior.

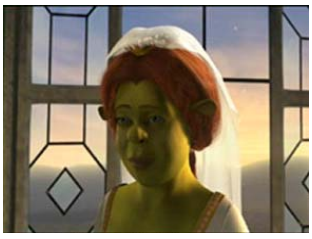
Las palabras de Asno, como las del Destinador, consiguen que salga de la ciénaga y afronte su Tarea.

El hechizo bajo el cual se encuentra Fiona nos habla de la otra cara del objeto: lo real. En varias ocasiones lo escuchamos: "De noche una apariencia, durante el día otra, esa será la norma. Del primer beso de amor surgirá la verdadera forma". Así pues, Fiona no será el objeto de deseo que Shrek había creído.



Pero como ya es héroe, posee el saber y el valor necesario para afrontarlo. No así el Agresor, Lord Farquaad, que repudia lo real de la mujer y quiere volver a encerrarla en la torre.

Los actos del Agresor, que sólo se inscriben en el eje de la Carencia, poseen siempre un sentido pulsional al no estar articulados por ninguna palabra, por la palabra del Destinador.



Lord Farquaad jamás podrá ser Rey, aunque se lo autoproclame. Por eso habrá de ser destruido.

En cambio, los actos del Héroe están articulados por los dos ejes, el de la Carencia y el de la Donación, por lo que obtienen su especial dignidad.

El acto del Héroe, o el de sus objetos mágicos, prefigurado por la palabra, instaura un orden simbólico allí donde, antes de él, reinaba la pulsión, lo real.

El final de la película de animación concuerda con la última función del Destinador. Llega el momento de sancionar la victoria. Y junto a la sanción, el premio: Shrek se casa con Fiona, el objeto de su deseo. En el relato donado, que prefiguraba su destino, veíamos que al final le aguardaba una boda. El objeto que se le otorga a su deseo es necesariamente diferente a aquel que concitara su voluntad de transgresión inicial. La renuncia al objeto pulsional -la madre- hace posible, más tarde, en otro lugar, el acceso al objeto de deseo configurado de acuerdo con la diferencia sexual.

La verdad de los cuentos maravillosos, o simbólicos, es lo que está en juego en esta película de animación, es decir, si los cuentos simbólicos contienen alguna verdad o no. Shrek, quien al principio no cree en el cuento que escucha, acaba convirtiéndose en héroe y casándose con su objeto de deseo, al amoldarse a la Ley del Relato simbólico. Hace así verdadero ese relato, o nos confronta, más bien, con su verdad.

Lo que le costaría aceptar a Shrek es la Ley nombrada por el Destinador-Narrador, por el padre simbólico, al fin y al cabo. Siguiendo la Teoría del Relato de Jesús González Requena, estaríamos ante la prohibición de su identidad imaginaria –tú no eres quien crees ser– y la adquisición de una nueva, al acatar esa Ley –tú eres el que debe llegar a ser. La distancia que va de una a la otra, es la distancia que separa el régimen –imaginario– del tener del régimen –simbólico– del hacer.

Tal es la función positiva del padre, del Destinador, según la Teoría del Relato: realizar la fundación simbólica del sujeto, darle la Ley, nombrarle en ella, definir, para él, una Tarea. Dotarle, en suma, de un relato que introduzca, en su experiencia del mundo, un sentido. El padre le da un relato y, en tanto lo hace, le otorga una promesa: le promete que hay un relato para él.

Luis Marco

# La timidez del deconstructor Egoyan frente al sagrado *Ararat*

VÍCTOR LOPE

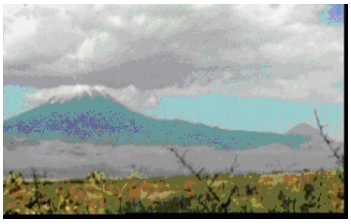
**Egoyan the deconstructor and his timidity faced with the holy mount Ararat**

**Abstract**

Ararat is a holy mount as well as the title of the ninth full-length film by Atom Egoyan. The movie features a film director of Armenian origin who takes the name of Atom Egoyan to make a film aimed to tell the genocide of the Armenian people committed by the Turkish by 1915. To show the world such atrocious events is the core of the intended film. Nonetheless, when one looks at the presence of the Mount Ararat in the film, an ambivalence facing up the traditional symbolic value of this mount to its current loss of any non material value emerges. The confused young man is the only one who approaches the mount, but he brings back only a consignment of heroin. A customs officer taking the role of the father figure the young man is lacking would not let him through, and, in this way, helps him to give his life a true, though frail, meaning.

**Key words:**Father. Climax. Hero. Artistic license. Video

Ararat es un nombre fuerte, denso, cargado de sentido para millones de personas, pues es el nombre de un monte sagrado, allí donde el arca de Noé tocó tierra tras el diluvio universal. Es, por tanto, el nombre de un lugar sagrado que remite a un nuevo comienzo, a una nueva oportunidad para la vida humana (F1).



F1

Atom Egoyan emplea directamente esa palabra para nombrar a su novena película. Es el nombre, además, de una película que hace un director armenio en la diáspora, interpretado por Charles Aznavour, acerca del genocidio. Esa película de ese director armenio se inserta dentro de la trama principal de la película que firma Egoyan, director también de origen armenio.

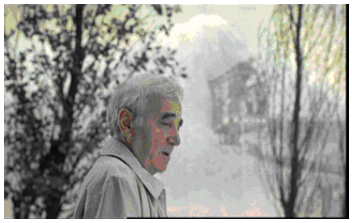
Por tanto la cinta nos pone ante un genocidio y ante un monte de esperanza. Los que se han salvado del genocidio quieren tener un monte enhiesto, sólido, un punto de partida por si la fe no moviera montañas, sino tan solo por si la esperanza pudiera emplearlas de alguna sensata

manera. Aun sin poseer a la montaña, tal vez sirva. Eso es lo que el director inventado por Egoyan, Saroyan, intenta denodadamente.

Nos preguntaremos por lo que el texto firmado por Egoyan hace y dice que hace. Eso no nos conduce más que a la literalidad de la realización, a la textualidad de lo que nos interesa, es decir a lo que del texto fílmico nos atrapa.

Nos atrapa la desesperada búsqueda de sentido por parte de un deconstructor como Egoyan, que se ha caracterizado, en sus anteriores películas, por el regodeo en el sinsentido. Pero nos atrapa también su timidez ante la envergadura de lo que dice querer, desear.

Nos fijaremos, para esta breve comunicación, en la presencia que la montaña va teniendo en algunos momentos relevantes de la película. Anotemos de entrada que su visualización tiene dos soportes, la pintura en el decorado de un plató y unas grabaciones en vídeo doméstico. Es precisamente su imagen en vídeo la que va hilvanando la trama de su protagonista, el joven Raffi. Por eso bien podríamos decir que tenemos la montaña en vídeo y a la vez una montaña de vídeo.



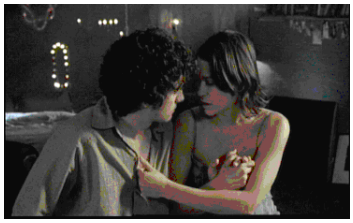
F2

El único acercamiento real a la montaña sagrada lo vemos en vídeo digital de una cámara mini DV. No es el curtido cineasta Saroyan el que se acerca al monte, a él le bastan sus recuerdos de infancia, sus sueños, la densidad simbólica y no la realidad geológica y geográfica, por eso hace que Ararat sea pintado como fondo en el plató donde se ha construido la ciudad de Van (F2).

Sin embargo, el joven Raffi sí necesita acercarse a Ararat, hacer un viaje real a Turquía, encontrarse en los lugares que pertenecen a la experiencia de sus antepasados y también a la traumática experiencia del pintor Arshile Gorky, el pintor surrealista que, tras ver morir a su madre de hambre, emigró a Estados Unidos donde estaba su padre. Allí se puso el nombre de Arshile Gorky renegando absolutamente de sus orígenes armenios. En Estados Unidos apenas tuvo contacto con su padre, sólo con una de sus hermanas, a la que estuvo muy unido. Esta es otra de las tramas de la película en la intención de rescatar al pintor para la causa armenia.

Raffi es un joven desorientado, su madre armenia, interpretada por Arsinée Khanjian, se dedica a investigar la trayectoria vital y creativa del artista Gorky. Su padre, el marido de la investigadora, había sido abatido a tiros por la policía cuando intentaba atentar contra un diplomático

turco. Eso plantea al joven el dilema de entender a su padre o bien como un héroe o bien como un terrorista. Pero hay más confusión en la vida de este muchacho y es que mantiene relaciones sexuales con su hermanastra, una chica que es hija del hombre con quien su madre se casó tras morir su marido, pero ese hombre también ha muerto pues se suicidó cuando su madre le anunció que lo iba a dejar. La chica se ha deslizado hacia una vida delictiva traficando con drogas. Es precisamente ésta la que le incita a viajar a Turquía para encontrar algo de sentido a lo que hizo su padre (F3).


F3

Raffi realiza ese viaje llevando esencialmente el guión de la película de Saroyan, *Ararat*, y una cámara de vídeo doméstico, elementos que, por lo demás, corresponden a las herramientas que llevaría un director de cine que está preparando una película y debe estudiar las localizaciones (F4). Bien podemos pensar que algo del propio Egoyan se transfiere a este personaje joven, a la vez que igualmente se proyecta en el personaje del sabio, más que maduro y afamado director de cine, Saroyan.

F4

Raffi recorre los lugares de la tragedia, graba los vestigios ancestrales y habla a la cámara como dirigiéndose a su madre.

En su recorrido no puede faltar el monte Ararat y es precisamente allí, en sus laderas, donde unos publicistas turcos le dan unas latas de película con supuestas imágenes del monte para poder incrustarlas como fondos de la película que hace Saroyan. Pero lo que hay dentro de las latas es heroína. Es decir, Raffi, que ha sido ayudante de producción en la película de Saroyan porque su madre le ha facilitado ese trabajo, asegura al aduanero que tenía una misión que es acudir al espacio real del monte para proporcionar fondos cinematográficos y no sólo pintados. Pero sabemos que no viajó por eso. Si al regreso cuenta en la aduana esa historia es porque alguien se la ha proporcionado, o sea alguien en el mismo monte Ararat le ha otorgado otra misión que es introducir en Canadá cuatro latas de película. Él no quiere creer que dentro de esas latas haya otra cosa que película, aunque sí puede intuir que tal vez está siendo utilizado como camello, porque ha creído a alguien que le ha encomendado una falsa tarea. Pero se aferra a la historia armenia para salvarse ante la ley, ante el aduanero que cumple con su último día de trabajo antes de jubilarse, algo que el funcionario, interpretado por Christopher Plummer, quiere hacer con júbilo (F5).

F5

Egoyan, como en toda su obra, no renuncia tampoco aquí a sus habituales desplazamientos reconstructivos, de modo que lo que con un planteamiento así podría llevar a una resolución por medio de un clímax

F6

breve que restaurase el sentido nítido de lo que afecta a la trama, aquí se convierte en una prolongada disolución de ese mismo clímax. Y como hace con frecuencia, recurre a un montaje en paralelo que nada tiene que ver con el montaje en paralelo canónico de Griffith. Nos muestra por un lado el estreno de la película de Saroyan, más concretamente las atrocidades cometidas por los turcos que conmueven a los espectadores y en especial al actor que ha hecho de héroe, el médico norteamericano Clarence Ussher, autor de un libro que sirve también para documentar la película (F6). Por otro lado nos muestra el final del interrogatorio del aduanero, más exactamente el momento en que éste decide abrir las latas de película y Raffi insiste en que debe hacerse a oscuras, un acto que debe hacerse sin luz, un acto en medio de un agujero negro.

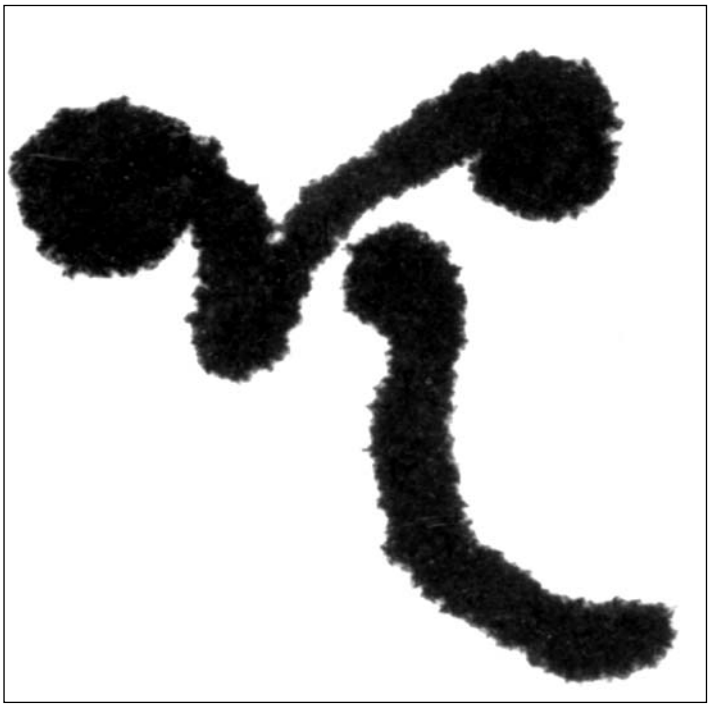
Es ese acto a oscuras lo que salva a Raffi, porque ahí, en un instante, el aduanero decide no decir lo que encuentra, decide operar por su cuenta atendiendo a la necesidad de Raffi de construirse una historia con sentido. Es un acto compasivo ante el muchacho que regresa de un viaje que inició para encontrarse a sí mismo.

Así pues, tanto el aduanero como el director de cine se perfilan como figuras paternas y ambos recurren a tomarse sus licencias. El director poniendo en el fondo del decorado el monte Ararat que no podía estar geográficamente allí. El aduanero dejando ir libre a Raffi, a pesar de haber encontrado heroína en las latas de película. Una droga que provenía del monte Ararat. Pero el aduanero advierte que cuanto más habla Raffi de su historia y de la historia armenia más se acerca a la verdad. El aduanero, el que vigila la puerta de un país libre, acepta su historia, la cree y le permite seguir siendo libre.

La novena película de Egoyan nos produce pues una sensación contradictoria. Por un lado tendríamos lo que Jesús González Requena define como sentido tutor, esto es, y cito textualmente, "el sentido que nace de la relación del sujeto enunciador con el tema de su discurso"[1]. Aquí el tema es el genocidio armenio y el deseo explícito del autor es emplear su talento cinematográfico al servicio de una denuncia. Con ese sentido tutor el espectador recorre, tutelado, todo el texto, pero en ese recorrido el espectador se tropieza con demasiadas cosas, a tal punto que ese sentido tutor se acaba percibiendo diluido aunque no negado. La experiencia del espectador ante ese texto sigue siendo la incertidumbre y, sobre todo, la particular pasión de su autor por acercarse a los núcleos de horror, acercarse a los agujeros negros. El guión sí que otorga una presencia decisiva al monte Ararat como instancia salvadora, a pesar de que el joven que hasta allí se acerca recibe en él una tarea delictiva, llevar heroína a Canadá.

1 GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *S. M. Eisenstein*. Cátedra. Madrid (1992), p. 10.

Si Egoyan parece encomendar el sentido tutor al director de cine Saroyan –rasgo básicamente deconstructivo éste del cine dentro del cine–, Egoyan, por lo demás, no puede sustraerse, ya sea en la trama de Raffi, y en alguna medida también en la trama de Gorky, a su habitual goce deconstructivo con personajes atrapados en el sinsentido. Pero podemos pensar que más allá del sentido tutor, lo que Egoyan hace aquí es interrogarse sinceramente por la necesidad de que el sujeto disponga de algún tipo de relato para afrontar lo real. Por eso pensamos que sí emerge aquí, bien que tímidamente, un intento de reconstrucción aun dentro de una escritura fílmica fascinada por la vanguardia y la deconstrucción.



Luis Marco

# La reconstrucción del héroe: *El protegido* de M. Night Shyamalan

José Luis Castrillón

**The Unbreakable**

**Abstract**

Since the sixties on, the hero figure, so clearly outlined by American classical pictures, has been undergoing a continuous process of deconstruction. As a consequence, nowadays, the hero is presented either as a matter of weakness or as someone who makes no sense any more because he / she does not fit our current conceptual and ethical schemes denying the feasibility of the act of heroism However, in recent years, some American moviemakers seem to be willing to revive the hero figure, even though they are fully aware of the difficulty inherent to this job, for, not only the hero figure has been outshone due to the deconstruction process, but also the values he / she embodied. In the film *Unbreakable* by M. Night Shyamalan, an apparently ordinary citizen is featured. He must face up to a seemingly heroic destiny. To accomplish the task he must question the dogma according to which violence is always negative, and, at the same time, manage to settle his problems as a father and spouse.

**Key words:** Hero. Violence. M. Night Shyamalan. Terrorism

El cine americano de las últimas décadas se ha dedicado, por lo general, a desmontar de forma sistemática el modelo de relato que se había desarrollado durante el periodo clásico de Hollywood. Es un proceso de desmontaje que se ha ocupado más del fondo que de la forma, pues si bien la factura del cine americano sigue apelando a unos cánones de continuidad e inteligibilidad que vienen marcados por su carácter de producto comercial, el fondo de lo que allí es contado nada tiene que ver con lo que llamamos cine clásico. Algunas de las principales características del cine americano de las últimas décadas, desde la aparición en los años 50 de eso que hemos venido en llamar manierismo, son la desconfianza en la figura del héroe que llega a desvanecerse como motor de la narración; la incapacidad de dar a las narraciones finales concluyentes que den un sentido a lo narrado; la imposibilidad de presentar la relación sexual hombre-mujer sin que de ella devenga bien el incumplimiento de toda promesa, bien el puro interés, o incluso el horror de lo real; la fascinación por la psicosis y fundamentalmente y, quizás como conse-

cuencia de todo ello, la imposibilidad de poder pensar y mostrar la figura del padre desde un punto de vista no ya positivo, sino medianamente equilibrado.

Sin embargo en estos últimos años hay películas americanas, inscritas dentro de ese marco industrial al que podemos seguir denominando Hollywood, que se están planteando de forma distinta su relación con el relato, intentando una recuperación del héroe, de una forma débil y simplista en ocasiones, pero de manera mucho más interesante en otras. En estas últimas el héroe vive de forma intensa su conflicto como tal héroe, y se debe enfrentar a toda esa tarea de deconstrucción que durante años se ha adueñado del cine en general. Es un héroe reconstruido desde las cenizas que quedaron después de todo este proceso de desmitificación del relato que ha dejado reducidos a una visión negativa aquellos valores y comportamientos necesarios para que la figura del héroe sea posible. Una de estas películas, quizás la que mejor nos propone esta tarea de reconstrucción es *Unbreakable* (*El protegido*) de M. Night Shyamalan, que además aúna la conflictividad del héroe con la del padre.

Y para ello Shyalaman nos sitúa en el comienzo de la película en el lugar exacto en donde el padre ha estado situado dentro del cine en toda narración posmoderna: en el momento en que se advierte la imposibilidad de cumplir la palabra dada. Toda esta primera escena se desarrolla en un tren y se nos muestra mediante un plano subjetivo de la mirada de una niña que se sitúa en una posición muy conflictiva respecto al protagonista. Una niña que, debemos anotarlo porque tiene una singular importancia, está mirando boca abajo (F1). Lo que la pequeña ve es un personaje triste y cansado al que se aproxima una mujer con la intención de sentarse en el asiento libre que hay junto al suyo, de esta manera comienza un largo plano secuencia que nunca abandona la mirada subjetiva de la niña.

F1

La mujer pronto es mostrada como objeto de deseo (F2), pues lo primero que podemos apreciar de ella es su cuerpo, su ombligo desnudo, el tatuaje de su vientre, para seguidamente mostrarnos la mirada cargada de deseo del hombre. Un deseo que pone en movimiento a ese hombre, y que muestra en toda su intensidad el conflicto del anti-héroe posmoderno: David (Bruce Willis) comienza a quitarse con disimulo el anillo de su dedo. Por tanto un hombre que desde el principio se nos presenta como doblemente mentiroso. Mentiroso ante esta mujer ante la que se quiere mostrar como soltero, y sobre todo mentiroso en cuanto a la palabra dada a esa otra mujer de la que, de momento, lo ignoramos todo excepto el hecho, simbolizado por el anillo, de su compromiso matrimonial con

F2

este hombre. A la vez este gesto produce otra de las situaciones características de cualquier discurso posmoderno: el símbolo se vacía de todo sentido, su valor se pierde, un valor que se encuentra en su capacidad de actuar como objeto lleno de sentido respecto al compromiso entre dos personas, compromiso que a su vez tiende a desvanecerse como primera víctima de la deconstrucción de lo simbólico.

Justo cuando David ha finalizado su acción de quitarse el anillo y ocultarlo, y cuando la mujer se ha sentado junto a él, el tren pasa por un túnel, lo que parece una anotación posterior al gesto de David, dotando ese gesto de una cierta valoración negativa que cobra verdadera importancia si recordamos que todo esto lo seguimos viendo a través de los ojos de una niña. Una sensación negativa que se acentúa cuando David responde que no le interesa el fútbol y entran en otro oscuro túnel, pues más tarde sabremos que ese hecho de repudiar el fútbol tiene mucho que ver con el verdadero túnel oscuro que David atraviesa, un ambiente espeso que tiene su colofón en la pregunta de David *¿cuánto tiempo va a estar en Filadelfia?*, a lo que ella responde mostrando precisamente su anillo de casada, tras lo cual se levanta y le deja solo. Difícilmente en una primera escena se puede poner en escena de manera tan precisa el valor del símbolo. Un valor aceptado por ambos personajes, ya que de no tener verdadero valor ni uno lo escondería, ni la otra lo mostraría, pero la dificultad de la película es que el personaje que ha provocado el proceso de deconstrucción del símbolo a partir del hecho de mostrarnos su fragilidad, es el llamado a reconstruirse como héroe. David será además el único superviviente de un terrible accidente que minutos después sufre el tren en el que viaja.

Lo curioso es que del accidente se tiene noticia a través de la mirada de su hijo que ve la televisión, y su mirada coincide con la de la niña anterior, pues se encuentra mirando la pantalla tumbado boca abajo en un sofá de su casa (F3). Se intuye, por tanto, que existe una cierta identificación entre esta postura que ya se repite en dos ocasiones, y la posición de hijo. Parece como si con ello el director no sólo nos quisiera mostrar el momento en que el niño se entera del accidente del tren, sino que nos anunciará quién es su padre (aquel que dentro del tren era mirado de igual manera), y que este hijo sabe algo del fracaso de su padre como tal, pues su mirada es tan idéntica a la de la niña que podríamos decir que ambas miradas son la misma, y que el niño percibe la posibilidad de que su padre desee a otras mujeres fuera del hogar familiar. Un niño que se debate continuamente ante la pregunta ¿cómo he podido llegar a ser? Debido, ante todo, a la falta de circulación de deseo entre su padre y su madre que él trata de alguna forma de recomponer cuando une sus

F3

manos al salir David del hospital.

El problema de la modernidad, tras todo el aparato deconstructivo que se ha movilizado en las últimas décadas, es que toda palabra simbólica parece haber perdido su valor, por tanto nadie es capaz de transmitir una palabra que ofrezca un sentido al héroe y le demande su acción. Si no hay palabras verdaderas no puede haber quien las transmita y, por lo tanto, la figura del destinador, fundamental en todo relato clásico, es de todo punto imposible.

Pero la película de Shyamalan se mete de lleno en el conflicto y nos ofrece un personaje que parece estar llamado a poner en acción al héroe. Un personaje cuyo nacimiento ocupa los primeros minutos del film, es decir que ambos, película y personaje, nacen juntos (F4). Elijah (Samuel L. Jackson) viene al mundo en unos grandes almacenes, en uno de sus vestuarios. Pero nace con una gran cantidad de fracturas en sus huesos, que sufren de una extrema debilidad y amenazan continuamente con romperse. Por tanto, frente al irrompible David tenemos al frágil Elijah que vive su cuerpo como una amenaza y que, como ya veremos, encuentra en el mundo imaginario de los comics la posibilidad de dar un sentido a su extrema vulnerabilidad.

F4

Su primera aparición en el universo de David la hace precisamente a través de un texto. David sale de los funerales del resto de los viajeros de su tren, todos fallecidos, y cuando aún se oyen desde el interior de la iglesia los nombres de las víctimas encuentra una nota en el limpiaparabrisas de su coche en la que se le interroga sobre cuántos días de su vida ha estado enfermo (F5). Contrastan en este momento la atención que David presta a la nota con la enorme masa de la iglesia a la que David da la espalda. Por su reacción y por el plano en un muy acusado picado que sigue a la lectura de la nota, parece como si algo de extremada importancia comenzase a resonar en David debido a estas palabras, resaltando gracias a ese plano en picado, la soledad en la que parece encontrarse, ya que el resto de la gente está en el interior de la iglesia, cosa que da más valor a esas palabras con respecto a David, que empieza a sentir su fuerte singularidad

F5

La conflictividad de Elijah como destinador es aún mayor. El destinador clásico adopta una posición de tercero y cede una palabra al héroe para que éste se ponga en acción, sin pedir nada a cambio más que la fidelidad a esa palabra. Elijah, por el contrario tiene una respuesta que está condicionada por su propio beneficio, pues pretende encontrar a través de la actuación del héroe un sentido para su propia vida.

Esa conflictividad del personaje de Elijah como posible destinador se pone de manifiesto desde su primera aparición como adulto, en la galería de arte que regenta (F6). Elijah y un cliente aparecen contemplando un dibujo original de un comic (precisamente el primero que su madre le regaló para convencer a Elijah de que no se quedase siempre encerrado en casa). Frente al dibujo, en el cristal que lo protege, difuminado y fantasmático se aprecia el reflejo de los rostros de Elijah y su cliente mientras el primero hace un análisis pormenorizado de las características del dibujo, de las que destaca, sobre todo, el realismo de sus protagonistas, el héroe y el antihéroe de un comic. Justo después de concluir el análisis con esta apreciación, el dibujo comienza a desenfocarse, y, por el contrario, el reflejo de los dos personajes comienza a tomar un realismo mayor, en una inquietante visión de lo que la realidad significa para Elijah. Elijah está anclado por completo en lo imaginario del comic, en ese medio encuentra el posible sentido para ese cuerpo suyo que amenaza con romperse; por eso para él la característica fundamental que debe tener un dibujo de comic es su realismo, pues el hecho de que los comics tengan un componente real es lo que en la construcción imaginaria que hace de su propia existencia puede hacer soportable lo real de su cuerpo. Por ello cobra una extraordinaria importancia que precisamente en ese cristal que protege al dibujo, su reflejo se haga cada vez más real, pues ambos, dibujo y rostro reflejado, comparten ese mismo carácter imaginario.

F6

De ahí que su actitud como destinador esté llena de una problemática que lo sitúa siempre en la frontera de lo psicótico. Sin ir más lejos, Elijah, que no tiene padre, hace una negación absoluta de la figura paterna y a la vez se halla sumergido en una perpetua busca de un padre que sólo puede ser imaginario. De hecho, cuando el cliente decide comprar el dibujo, a Elijah le parece una sabia decisión, pero cuando se da cuenta de que el cliente comparece además como padre, se enfurece y niega por cinco veces la posibilidad de la venta, haciendo una distinción entre el juguete y la obra de arte: *esto es una obra de arte*, dice enfáticamente al final de su discurso.

Debemos destacar además, que cuando este padre abandona la galería, David, acompañado de su hijo, se dispone a entrar para tener la primera entrevista con Elijah. Con lo que la posición de padre de David se ve subrayada a pesar de que ha sido mostrado como un padre incapaz de cumplir como tal en lo más importante, la capacidad de desear a la madre de su hijo.

En esa primera entrevista, y fotografiado de una forma casi frontal, como construyendo un espacio especular imaginario, Elijah les informa

sobre sus conocimientos sobre el comic, sobre su propia enfermedad y cómo ha llegado a imaginar que puede haber alguien al otro lado del "espectro", alguien que nunca se rompa, alguien que según sus palabras es *una persona que está aquí para protegernos de los demás. Para guardarnos.* Como un padre deberíamos decir. Y aunque David acusa a Elijah de hacer todo esto por algún oscuro motivo económico, como una degeneración del sistema capitalista en el seno del cual ha nacido, al mismo tiempo David reconoce que está en busca de una respuesta que ahuyente *la tristeza con la que todos los días se levanta*. El sino del hombre posmoderno, la seguridad de que no hay respuestas que se puedan sostener, que no puedan ser deconstruidas y vaciadas de todo valor, y la ilusión al mismo tiempo de que en algún lugar, a veces en los más disparatados, se pueden encontrar esas respuestas.

Pero en el discurso de Elijah, ese que define dos extremos en el espectro (irrompible/extrema fragilidad) encontramos una densidad aún mayor si lo pensamos en términos de cadena simbólica. Ya que mientras David, que es padre, tiene con su hijo una unión simbólica que demanda de una actuación constante para asegurar su carácter irrompible, en el caso de Elijah esa posible cadena simbólica está rota, pues por lo que parece Elijah no tiene padre, y por tanto, en esa demanda de pasar a la acción que empieza a plantear a David, hay también una demanda de empezar a actuar como padre. Quizás por eso, aún sabiendo que nunca ha estado enfermo, David responde a Elijah que está seguro de ello *al setenta y cinco por ciento*. Es evidente que debemos situar ese veinticinco por cierto restante en el que David tiene sus dudas, no en una dimensión corporal de la enfermedad, sino en lo que respecta a la dimensión de lo simbólico, de su actuación como padre, es decir, él sabe que nunca ha estado enfermo, pero sabe que en él hay algo que no funciona bien, algo que le provoca tristeza precisamente en la cama, cada mañana al levantarse, algo que podría definirse como una enfermedad a la que el cuerpo es ajeno.

F7

Por eso los planos siguientes adquieren un gran significado. Vemos un periódico donde aparece la noticia del accidente ferroviario y de su único superviviente, el plano siguiente nos muestra a David leyendo ese periódico en su cama, y cuando retira el periódico aparece su hijo, Joseph, que le abraza y duerme junto a él (F7). Es decir, parece como si esas palabras escritas en el periódico nombrasen una verdad: la de ser el único superviviente frente a todos los demás pasajeros fallecidos, una verdad que no le ayuda a solventar su principal problema, es decir, abandonar esa cama y ocupar su lugar junto al cuerpo de su mujer. Pero a la vez esa verdad que parece imposible de ser deconstruida y que se

resiste al análisis, le está demandando un sentido, algo que logre engarzar esa verdad que David descubre en lo real de su propio cuerpo con el relato de su propia vida, con su "pasar al acto".

F8

En una escena posterior, Elijah acude al trabajo de David, que es guardia de seguridad en un estadio deportivo, y allí descubre la posibilidad de que David tenga poderes como superhéroe. David tiene la sensación de que uno de los hombres va armado e incluso le describe el arma a Elijah, que decide perseguir al hombre. Finalmente, debido a la velocidad de la persecución, Elijah cae por unas escaleras provocándose múltiples fracturas, pero descubre que el arma que lleva el hombre es idéntica a aquella que David, sin verla, le había descrito. Sin embargo, lo más llamativo de la escena es la posición de la mirada de Elijah (F8). En medio de un paroxismo de dolor debido a la caída, Elijah ve la pistola cuando está tumbado boca abajo, es decir mirando en una postura idéntica a la de quienes se han colocado desde el comienzo de la película en la posición de hijo (F8, F1, F3). Es decir, justo cuando Elijah descubre la realidad de los poderes de David como héroe, su mirada pasa a igualarse por completo con la del hijo. Parece incluso que se tratase de una especie de nacimiento en donde todas las características del parto están presentes: la primera visión, el dolor extremo, el niño que viene al mundo. Y, claro está, la pregunta que todos nos hacemos es ¿dónde está, en esta especie de parto paranoico, la madre? Porque debemos advertir desde ahora, que el problema está justo aquí: en encontrar a esta madre de la que nada sabemos, excepto, por ejemplo, una noticia que se nos da justo después de la escena de la caída de Elijah: esta madre no deja a su hijo jugar al fútbol.

F3

F1

Para encontrar a esa madre se debe buscar justo en el núcleo del metraje de la película, en su exacta mitad. Es allí donde Elijah se encuentra con ella. En esta escena, mientras un doctor va enumerando todas las fracturas que Elijah ha sufrido tras su accidente, se advierte cómo los ojos de Elijah están fijos en un punto fuera del encuadre, en ese momento la cámara inicia un lento travelling sobre el eje y se aproxima hacia el rostro de Elijah, fijándose sobre todo en uno de sus ojos, terminando por mostrarlo en un plano detalle (F9), dejando más en evidencia la fijación de su mirada en ese punto fuera del plano. Cuando la cámara ya no puede aproximarse más al ojo de Elijah hay un fundido en donde aparece algo semejante a otro ojo. Enseguida se advierte que se trata de un cartel circular sobre un cristal en donde destacan las palabras *care one* (literalmente: cuidado uno) y en el centro un círculo transparente que en un primer momento nos muestra un fondo desenfocado (F10). Parece como si el lento travelling de aproximación sobre el eje no se hubiera

F9

F10

F11

detenido, ya que la cámara se aproxima ahora hacia el cartel y en concreto hacia su círculo central; y lo que allí se puede ver una vez que la cámara (o el ojo) consigue enfocar ese fondo, es el rostro de Audrey (Robin Wright Penn), la mujer de David (F11). Todo un aparato narrativo que parece intentar mostrarnos a esa mujer como el objeto donde está anclada la mirada de Elijah. Una aparente relación de plano-contraplano, de mirada-objeto que precisamente sirve para que esta mujer aparezca como objeto de la mirada de Elijah, de esa mirada que antes se nos había revelado como idéntica a la del hijo. Un Elijah que durante todo el lento travelling sobre su ojo, sólo habla para hacer una referencia a su propia infancia, cuando los niños en el colegio le llamaban Mr. Crystal. Por lo tanto un objeto de deseo que se presenta, en lo fundamental, como madre. Como madre cuidadosa (*care one*). Es a esta madre a la que Elijah va a interrogar sobre la incapacidad de David de ser padre, no ya sólo en el ámbito de su propia familia, cosa que no es lo que pretende Elijah, sino con respecto a él mismo. Ya que sólo David es quien puede dar un verdadero sentido a la vida de Elijah a través de una cadena simbólica paranoica que pudiera unir al señor cristal y al señor irrompible. Todo esto se dispone en el centro del relato, pero ya no en el centro del metraje sino en el verdadero núcleo que puede dar una explicación a todos lo interrogantes del film.

En este momento es cuando se pone de manifiesto el mundo absolutamente paranoico que Elijah está construyendo, pues si bien podemos comprender su búsqueda de ese padre del que carece en lo real, por el contrario la identificación de esa mujer como objeto de deseo materno sólo se puede hacer mediante un complicado mecanismo imaginario que se resume con gran precisión en este plano de la mujer en el centro de ese cartel donde se puede leer "care one", que pone en juego una identificación que no puede tener ninguna relación con lo real, y sobre todo con lo más real del cuerpo de una mujer. Ya que el único cuerpo real que llevó en su interior a Elijah fue el de su verdadera madre, aunque de ese cuerpo Elijah saliera hecho pedazos, en evidente contraste a los cuidados con los que se pone en íntima relación a esta otra figura femenina.

F12

Durante la conversación que Elijah tiene con Audrey, los dos están sentados frente a frente, entre ambos destaca la presencia de aquella parte del cuerpo de Elijah que primero entra en plano: su inquietante pierna fracturada, llena de hierros y apuntando directamente al sexo de la mujer, la cual parece protegerse de esa amenaza con sus piernas cruzadas (F12). Las preguntas de Elijah no pueden ser más directas y, al tiempo, mas ajenas al contexto donde se realizan: *¿cuánto tiempo llevan juntos?* y sobre todo esa otra pregunta: *¿qué les llevó a estar juntos?* Pero si la pre-

gunta parece falta de coherencia en una relación paciente-médico, lo que causa verdadera sorpresa es, además del hecho de que Audrey responda, la respuesta que da: *un accidente de coche*. Es decir, no el amor, ni el deseo, sino un accidente de coche. La explicación de Audrey nos revela algo primordial en el desarrollo de la película: David era una estrella del fútbol americano y después del accidente no pudo volver a jugar a consecuencia de las lesiones que se produjo, algo que echa por tierra de paso la teoría del irrompible que Elijah ha fabricado. La conversación vuelve de nuevo a la rehabilitación de Elijah, pero en el momento exacto en que ella pronuncia la palabra atrofia, sin que él ni siquiera se lo demande, Audrey se ve impelida a seguir dando explicaciones sobre su vida conyugal, mientras que la cámara subraya sus palabras mediante otro lento travelling de aproximación hacia su rostro: *(...) el fútbol es lo contrario de lo que yo hago. (...) Hay demasiada violencia y yo no quiero violencia en mi vida. (...) actuó el destino y eliminó al fútbol de la ecuación*. Audrey ha penetrado en el núcleo de la falta de sentido del relato. Tras lo dicho por ella queda claro que su marido es un hombre mutilado, al que se le ha negado la posibilidad de toda violencia como condición primordial para poder vivir junto a esa mujer. Junto a una mujer se puede vivir sin ninguna violencia, pero el acto sexual es un acto que no puede estar exento de una cierta violencia, en donde una pulsión canalizada hacia el objeto de deseo permite su realización. David y Audrey viven juntos pero, como hemos visto, duermen en camas separadas, mientras que su hijo vive de forma desasosegante su condición de hijo, pues es incapaz de explicarse a sí mismo en una situación donde el deseo, la pulsión y la violencia necesaria para canalizar esa pulsión hacia el acto están ausentes, un acto que es precisamente el que permite la posibilidad de tener hijos. Joseph se vive por tanto como un accidente azaroso, como lo es el mismo accidente de automóvil, en contraste con la voluntad que debe de haber en la realización de toda promesa. Al contrario, él parece advertir que no es sino un quebrantamiento aislado de la única promesa que su padre debe mantener para estar junto a su madre, la de eliminar toda violencia de su vida.

Elijah, que ante todo tiene una inteligencia brillante, culmina la narración de Audrey con la ironía precisa: *y fueron felices para siempre* y con otra pregunta crucial *¿qué parte del cuerpo se lesionó David?*, en principio adivinando una mentira, y en segundo término sabiendo que la parte lesionada no fue una parte real del cuerpo sino la propia masculinidad de David.

Y en este punto es donde la película deriva hacia esa importante tarea de reconstrucción. Un proceso que en el film se centra en ese héroe que

debe asumir como parte integrante de su condición la violencia necesaria para pasar al acto. Como dice el propio Elijah mientras explica su disparatada teoría sobre David a Audrey: *Estos son tiempos mediocres Sra. Dunn. La gente pierde la esperanza. A muchos les cuesta creer que hay cosas extraordinarias dentro de ellos y de los demás*. ¿Qué pueden ser esas cosas extraordinarias que hay en los hombres, sino su capacidad para hacer el bien, para dar sentido a sus palabras convirtiéndolas en actos, aunque para ello sea necesario atravesar la violencia que anida en lo real?

De ahí la increíble importancia que adquiere en el film esa escena en la que Joseph apunta a su padre con una pistola, amenazando con dispararle para demostrar que es invulnerable (F13). Una nueva llamada al acto, y no precisamente en la forma paranoica en que Elijah lo hace, sino de la forma más radical, apuntando a su padre con un arma y exigiéndole que de una vez por todas haga algo que explique su existencia como hijo, que esa cadena simbólica que le une a él se recomponga, para que de una vez por todas dejen de ser amigos (ya que Audrey y David le intentan convencer diciendo: *no se dispara a los amigos. Ahora que creía que comenzábamos a ser amigos de verdad*) y comiencen a ser padre e hijo. Una exigencia de ponerse en acción que es la misma que le reclama la otra figura de hijo que en la película se nos presenta, la de Elijah, aunque este no le pone una pistola de por medio, sino la fantasía imaginaria de un relato con apariencia de sentido, Ambos, tanto Elijah como Joseph, son trasuntos de destinadores, pero creemos que su extremado interés en la demanda les inhabilita como tales.

F13

A instancias de la radical petición de su hijo, David da el primer paso para al menos nombrarse como padre. Después del inútil discurso sobre la amistad entre ellos, cosa que no causa efecto en Joseph, David finalmente se nombra como padre: *¡Joseph! ¡Te vas a meter en un gran lío! ¡Soy tu padre y te digo que bajes esa maldita pistola ahora mismo!* Joseph deja entonces la pistola, dando la impresión de que lo hace porque David se ha nombrado como padre por primera vez en toda la película. Y desde luego que se van a meter en un gran lío, porque asumir de una vez la relación padre – hijo, comenzar la reconstrucción del núcleo familiar a la que a partir de ahora David va a encaminar todos sus esfuerzos, es un lío de dimensiones heroicas. Una tarea que en su grandeza parece dejarles ya exhaustos en uno de los primeros planos que los tres miembros de la familia comparten, en esa aún fría y oscura cocina, después de que Joseph haya entregado el arma a su padre (F14).

F14

En la escena siguiente Elijah consigue, por fin, hacer el análisis completo de la situación de David. Adivina que fingió sus lesiones en el acci-

dente: *¿el fútbol dura cuánto? ¿Diez años?, pero el amor es para siempre* le dice a David. Pero sobre todo, Elijah alude a esa tristeza que David siente por las mañanas: *Creo que sé lo que es. Quizá no esté haciendo lo que se supone que debe hacer*. Desde luego eso referido a ese momento de levantarse por las mañanas, cuando se encuentra junto a su hijo en la cama, no puede dejar de sugerir que lo que David debe hacer para eliminar esa tristeza es acostarse y hacer todas las cosas que se hacen cuando se comparte el lecho con una mujer que además es tu esposa. En esta ocasión David todavía muestra una gran resistencia al discurso de Elijah, aunque no debido a su falta de confianza en la verosimilitud de ese discurso, sino porque de pequeño, ha recordado, estuvo una semana con neumonía en un hospital porque casi se ahoga en una piscina. Ello quiere decir que David ha entrado en la lógica del discurso de Elijah, un discurso que merece la pena ser revocado con hechos reales.

Y en esta tarea de reconstrucción del héroe, no ya sólo como padre, sino como hombre ante su mujer, empiezan de nuevo desde el principio, es decir, desde el enamoramiento, desde lo imaginario absoluto, en una suerte de primera cita en un elegante bar dominado por la presencia de ese enorme cuadro que posee una gran carga romántica (F15). De nuevo uno de los estilemas de la película se pone en juego, pues la cámara se acerca hacia ellos en otro lentísimo travelling sobre el eje, una aproximación hacia los personajes que produce el desvanecimiento de ese escenario imaginario que el cuadro provoca y la conversación se desvía hacia las causas de su desencuentro. Cuando la cámara ya ha finalizado su aproximación y del cuadro sólo se aprecia un pequeño detalle (F16), mientras que se destacan las siluetas negras de los dos, apenas nimbadas por una orla de luz, la conversación desemboca en el ya citado accidente y en la lesión de David. Sobre esta cuestión Audrey hace un discurso muy cercano al doble vínculo: *Aunque hubiese significado el no estar juntos, nunca te habría deseado aquella lesión. Tus capacidades físicas eran un don, nunca habría deseado que desaparecieran. Lo sabes ¿no?* Habla de "capacidades físicas", cuando él es guardia de seguridad y por lo tanto tiene que tener unas innegables capacidades físicas. Entonces a qué se está refiriendo Audrey y el mismo David cuando dice el uno que hay algo que no funciona, y la otra que sus capacidades físicas han desaparecido. No puede ser sino a su capacidad de llevar a cabo el acto sexual con esa mujer que le exige la desaparición de una parte de lo masculino que hay en él. Por eso, ella cree que si él se va a Nueva York *podremos desarrollar esto*, ya que gracias a la distancia que Nueva York supone, es posible erradicar, de nuevo, la violencia de David. El regreso a casa termina, una vez más, con la imposibilidad de que ambos suban juntos la escalera que lleva a los dormitorios, con la absoluta imposibilidad de pasar al acto.

F15

F16

La construcción imaginaria que Elijah ha ido construyendo sobre su cuerpo y el de David se va cerrando, y cuando le dice que ambos reaccionan mal ante el agua, que el agua es su kryptonita, explicando de esta manera el único problema físico que David tuvo en su niñez, la narración de Elijah alcanza una plenitud narcisista que convence a David de su invulnerabilidad. Este se dirige entonces a la nave donde se conservan los restos del tren accidentado y allí, gracias a un flash back, David revive la escena de su accidente de coche, aquel que le retiró de la práctica del fútbol y que a la vez le llevó a vivir con Audrey. Un accidente, es decir, la violencia de lo real que sacude la vida de la pareja, en un lugar que está señalado por el fuego junto al coche. Un fuego del que hay que retirar a la mujer, en una metáfora de lo que será la posterior vida en común, con su renuncia a la violencia, y una fantasía de alejamiento de lo real, de eso que abrasa allí donde yace el cuerpo de la mujer. La renuncia absoluta a aquello que David lleva inscrito en su misma espalda "*Warriors*". Guerreros. David consigue liberar a Audrey del coche donde había quedado atrapada y se aleja de ese fuego amenazador, pero a la vez se aleja de esa enhiesta forma que el fuego ilumina y que domina el lugar del accidente, donde el coche ha terminado por colisionar. Un accidente que ha dejado a la mujer a merced de un hombre que la coge en brazos y la retira del lugar donde ese encuentro brutal y ardiente se ha producido. En ese preciso instante David decide hacer de su vida una gran mentira en la que se incapacita para el fútbol, en la que elimina esa violencia que para Audrey resultaba insoportable, y en el que ese lugar se convierte a su vez en una especie de altar donde adorar ese cuerpo de mujer (F17).

F17

Por medio de ese flash back contemplamos el enfrentamiento de la memoria de David con ese momento primordial, cuyo sentido sólo se puede encontrar a través de una mentira que supone la mutilación del hombre y por la cual la mujer se convierte en un objeto absoluto e impenetrable. Pero este enfrentamiento con esa mentira primordial es el que hace que David desee ponerse en movimiento. De nuevo, al único que puede acudir es a Elijah. Ante él reconoce que no se lesionó en el accidente y se hace la pregunta fundamental de todo héroe: *¿Qué se supone que debo hacer?* La respuesta todos la podemos intuir: Elijah le insta a que se enfrente a lo real, para lo que es imprescindible hacer uso de la violencia: *Ir donde hay gente. No tendrás que esperar mucho. No pasa nada si tienes miedo porque esta parte no será como un cómic. La vida real no encaja en viñetas dibujadas específicamente para ella*. Es decir, tras construir todo un mundo imaginario que pone a David en acción, existe un reconocimiento de que en ese mundo lo real no encaja, y hace falta algo más para intentar enfrentarse a ello.

Enfrentarse a lo real quiere decir enfrentarse al propio cuerpo y su finitud, por eso el tiempo cobra ahora una importancia fundamental, tiempo que se pone en escena gracias a ese enorme reloj iluminado al que David se encara (F18). Es evidente que si comienza el relato, el tiempo comienza a contar, pues, sin duda, el tiempo juega un papel primordial en la idea de sentido, tan necesaria para todo relato.

F18

Pero en toda esta puesta en acción del héroe hay algo que no encaja. Elijah ha convencido a David de poseer unas condiciones especiales y de que lo que debe hacer es ponerse en acción, pero lo que no dice es el por qué, no hay ninguna palabra simbólica que sostenga la acción de este héroe, que opta por hacer el bien en función a un supuesto destino que lo designa como guardián, y de hecho su uniforme de héroe no es otro que la capa impermeable que utiliza en su trabajo de guardia de seguridad. Un héroe que, de forma paradójica, parece actuar sin esa palabra que dote de sentido este paso al acto. Este conflicto con lo simbólico no logrará resolverse hasta el final de la película, un conflicto que es, al fin y al cabo, el fundamental de todo héroe que lo intenta ser tras la deconstrucción posmoderna.

La puesta en acción de David como héroe comienza prestando atención a esos poderes de superhéroe que le informan de aquella gente que va a cometer delitos o los ha cometido. De entre todos ellos, David elige aquel que parece el más grave: el asesinato de un padre y la amenaza que sufre una familia que se encuentra a merced de un psicópata. Por primera vez, David debe ponerse literalmente en el lugar del padre y así intentar salvar la vida de los hijos de ese otro que ha sido asesinado. Para ello tendrá que hacer uso de su fuerza y de una gran dosis de violencia.

F19

En esta posición de padre que David parece recuperar, hay un momento de gran importancia. David cae a la piscina de la casa empujado por el asesino, y se debate en el agua que, recordemos, es la sustancia que le hace más vulnerable. En ese momento surge desde la superficie de la piscina una barra a la que David se agarra y, gracias a ello, vence a la muerte por ahogamiento que lo acechaba (F19). Cuando David, ayudado por ese inesperado objeto sale del agua, comprueba cómo han sido los hijos del matrimonio atacado los que le han ayudado. Todo ello viene a significar en el contexto de la película una recuperación de esa cadena simbólica entre padre e hijo que en el resto de la película había permanecido rota. Después de que David consigue salir del agua, la barra que le ha salvado yace en el suelo (F20), marcando con claridad el trayecto que va desde esos hijos a ese padre que, finalmente, debe dirigirse al dormitorio donde la madre aguarda, aunque en esta ocasión sea una madre

F20

agonizante a la que hay que intentar librar de la muerte a manos del asesino.

Y es en ese dormitorio donde la violencia se hace presente desde el primer momento. Una violencia desatada y sin sentido por parte del psicópata, en una escena que nos deja adivinar que se ha realizado un acto repugnante: el hombre con la botella en la mano como si de un pene horrible se tratara, la manera de escupir la cerveza sobre la mujer como una eyaculación siniestra y por fin, la aparición de esa otra violencia cuyo objetivo es el bien, es decir, el intento inútil de salvar a la madre mediante la lucha que David sostiene con el asesino hasta la muerte de éste (F21).

F21

De inmediato sucede aquello que más sorprende en este recorrido hacia el acto de nuestro personaje, ya que después de haber recuperado esa violencia que hasta entonces había estado mutilada, David llega a su casa y después de haber dejado la indumentaria que parece designarle como superhéroe, es decir, de nuevo en su encarnadura de hombre normal, es capaz de coger a su mujer en brazos y subirla con extraordinaria lentitud por el que hasta ahora era un imposible trayecto: la escalera que lleva hasta el dormitorio conyugal (F22). En una momento que rebosa delicadeza, al igual que la forma de fotografiarlo. La cámara sigue el movimiento exacto del cuerpo de David y parece pegada a él, pero mostrando tan sólo la reacción no exenta de sorpresa y de satisfacción de su mujer, cuyo cuerpo es depositado en la cama (F23). Retoman así su relación allí donde había fracasado, en la cama, en el momento de aquella pesadilla de la que David no había terminado de despertar y que Audrey asegura en este momento que ya se ha acabado. El fundido en negro corre un velo sobre lo que pasa a continuación, pero de ser coherentes en nuestro análisis algo debe suceder ahí, algo no exento de una violencia de una clase diferente por completo a la violencia ejercida en el otro dormitorio donde un hombre ha violado y matado a otra mujer, en donde los dos hombres han luchado uno tras un impulso de protección paternal, el otro desde lo más siniestro de la psicopatía del asesino.

F22

F23

Un pasar al acto con respecto a la relación sexual que viene dado por ese reconocimiento de la violencia como algo unido sin remedio a lo humano, pero que puede ser encauzado hacia el bien. Por ejemplo, el de combatir esa otra violencia negativa que encarna el psicópata, por ejemplo el de poder realizar el acto sexual con su mujer reconociendo la existencia de una palabra simbólica: la promesa de no abandonarse, de que al día siguiente seguirá estando ahí y no en otra cama, situándose así en el polo opuesto del psicópata y de su uso de la violencia sin freno que

pueda contenerla ni darle ningún sentido.

La escena siguiente es la del desayuno a la mañana siguiente (F24). En ella se comprueba la reconstrucción del núcleo familiar ideal que Estados Unidos imagina. El padre leyendo el periódico, mientras la madre prepara las tostadas, en un ambiente cálido e iluminado frente a la oscuridad y la frialdad que siempre se había percibido en esa cocina. David revela su condición de héroe a su hijo en una escena llena de emoción, ya que deja adivinar cómo esa condición heroica es fundamental para que el núcleo familiar se sostenga.

F24

David parece haber recuperado la palabra simbólica, aquella promesa que debe sostener todo el entramado familiar, esa que desde el principio había encontrado su significante en el anillo que David se quitaba y se ponía a su antojo al principio de la película. Una recuperación del entramado familiar que con respecto a su hijo se pone de manifiesto en el gran titular del periódico donde se habla de su acción de la pasado noche: SAVED (F25). Es decir, salvado él también como hijo, igual que aquellos niños a los que se refiere el titular, puesto que se retoma la relación de deseo perdida entre su padre y su madre, una relación que dota de sentido a la existencia del niño, que deja de sentirse como un accidente casual, y sin nada que dotase a David de una gracia especial (el deseo de su mujer) que le distinguiese como padre.

F25

Y así llegamos a la escena final. Con la evidencia de que con respecto a la tarea del padre, la palabra simbólica ha sido reconstruida, pero en lo que respecta a la tarea del héroe, esa palabra está aún ausente debido a lo conflictivo del papel de Elijah como destinador. En la última escena de la película, Elijah y David tienen su último encuentro. Al darse la mano, David descubre la verdad sobre Elijah, en teoría debido a sus poderes de superhéroe, aunque en realidad bastaba con mirar alrededor suyo para descubrir esa verdad. Elijah es un terrorista que ha causado miles de muertos en su búsqueda de un ser como David. Una psicopatía que tenía como único objetivo encontrar un padre, eso tan difícil en esta sociedad posmoderna. En ese momento David aparece asustado, dejando ver con claridad que ha sido objeto de una conspiración dominada por la locura de Elijah. Si escuchamos con atención las palabras de Elijah, veremos que esa necesidad del padre es la clave de su actuación psicopática: *¿Sabes qué es lo más aterrador? No saber cuál es tu lugar en el mundo. No saber por qué estás aquí. Esa es una sensación horrible.* (Parece verbalizar el discurso de Joseph, el verdadero hijo de David) *Hubo tantas veces que dudé. Pero te encontré. Tantos sacrificios. Sólo para encontrarte. Ahora que sabemos quién eres tú, sabemos quién soy yo. No soy un error. Todo tiene sentido.* Es decir,

toda ha sido debido a un intento de construir una cadena significante que les una, pero mientras en el caso de su verdadero hijo, esa cadena se sostiene en base a una palabra simbólica que toma la forma de una promesa y de un deseo que obliga al enfrentamiento con lo real a través del sexo, en el caso de Elijah sólo existe una identificación surgida de lo imaginario de los comics, y lo único real que hay en esa relación, no es el cuerpo real de una madre, sino los miles de muertos que Elijah ha provocado.

Y, sin embargo, una vez superada la sorpresa, David abandona con decisión el lugar para denunciar a Elijah. Ahora ha comprendido cuál es esa palabra que puede dotar de sentido a sus acciones. Palabra que se hace presente desde el mismo momento en que decide denunciar a este hombre por las atrocidades que ha cometido. Un terrorista que es presentado desde el mismo inicio del film como un producto de nuestra sociedad, que ha nacido en el mismo centro del sistema capitalista, en el interior de unos grandes almacenes, en los que el cuerpo real de la madre está presente, pero en donde no encontramos nada más que el significante vacío del dinero y el discurso científico del médico que la atiende. Un nacimiento que deja entrever la principal falta: la de una palabra simbólica donde agarrarse, que permita hacer sujeto. Allí, donde ni siquiera la policía puede entrar, no hay lugar para ningún padre ni ninguna ley.

F26

F27

Por tanto, David, en su acto de denuncia, encuentra esa palabra que gobierne sus actos como héroe, pero también la palabra justa con respecto a las miradas de aquellos familiares de los fallecidos que demandaban un sentido a ese superviviente que salía ileso del hospital tras el accidente (F26), es el acto que hace justicia a aquellas palabras que resonaban en la iglesia donde se celebraba el funeral y de donde David parece querer huir porque le parecen insufribles. David encuentra el sentido que demandaban todas esas palabras pronunciadas en una iglesia, desde un altar (F27). Palabras que no eran sino los nombres de aquellos que habían muerto, los nombres de las víctimas que tan difíciles (y nosotros aquí lo sabemos bien) son de tolerar, porque demandan nuestra responsabilidad y nuestra acción, reclaman las palabras y los actos necesarios por nuestra parte, aquellos que den la posibilidad de sentido a esas muertes que si no serían útiles solo para los asesinos que las causaron.

# Fragmentos del azar en el destino

GUILLERMO KOZAMEH

**Fragments of chance within fate**

**Abstract**

On the pretext of the film *21 Gramos* by Alejandro González Iñarritu, we discuss the individual's accountability for their own fate. In psychoanalysis, we take into account the world's contingencies, but the focus is on the way in which these contingencies have a (reciprocal) impact on the individual's unconscious pictorial thinking arrangement, that is, how the individual's history links to fate, so that we all become partly accountable for our fate. Freud wrote numerous papers on repetition, and he claimed that it plays a key role for unconscious functioning. Moreover, Freud linked repetition to death instincts. In psychoanalysis, we attempt to show the individual the way in which he/she "performs" a screenplay during their life-span, with this screenplay having been written in part by the milieu (e.g. the family), but also it is possible for them to write in their own hand.

**Key Words:** Fragmentation, deconstruction, chance, fate, guilt.

## Comentario de la historia

Narrada de una manera totalmente fragmentada, *21 gramos* nos permite abordar como pretexto, una reflexión sobre las maneras en que el hombre forja su destino y los acontecimientos azarosos que inesperadamente encuentra/ lo encuentran en su vida.

La historia gira alrededor de tres personajes que, como en otro film del mismo director, Alejandro Gonzalez Iñárritu, *Amores perros*, un accidente pone en interrelación; una historia de amor, culpa, perdón y redención.

Paul es un enfermo grave que aguarda como él dice "en la sala de la espera de la muerte" un trasplante para sobrevivir.

Sin embrago su actitud (y especialmente la interpretación excelente de Sean Penn) parece indicarnos que es alguien que no lucha por recuperarse. Fuma aún en este estado, ya que "si no lo hago me volvería loco".

Su pareja Mary (Charlotte Gainsburg) ha regresado para acompañarlo en estos momentos y en un intento de salvar a la pareja y darle una imposible continuidad, solicita a un médico preservar el semen de Paul, si éste fallece.

Este accede a esta prueba de un hijo que probablemente no conocerá, y como veremos más adelante cuando esta pareja definitivamente se fracture, reprocha a Mary su decisión unilateral de tener un hijo.

Paul es llamado a medianoche, ya que un hombre –Michael- (Danny Houston) ha muerto atropellado por un coche, y es el donante adecuado. Después de la intervención, Paul mira a su corazón enfermo y cual Hamlet de este nuevo siglo, le dice "este es el responsable".

El tema de la responsabilidad ante la vida y el compromiso para vivirla, así como la posible paternidad, parecen ser para Paul temas de otros. En el mejor estilo de una disociación defensiva, comenta: "Mary ha venido a cuidarlo porque está sola, y parece que su cuerpo no le pertenece".

¿Quién es el donante?:

Michael come felizmente con sus hijas, su matrimonio marcha estupendamente y su mujer, Cristina, acude a psicoterapia de grupo y vive momentos de felicidad después de abandonar un pasado de drogas y alcohol.

Este bienestar es mostrado en pocas imágenes, y, por la forma del montaje, sabremos que contiene en su tranquilidad familiar una inquietud y un preámbulo de la tragedia.

Su mujer, Cristina (Naomi Watts), encuentra un mensaje en el contestador donde le dice: "vamos camino a casa con las niñas, si deseas algo, llámame". El espectador ya sabe que esto será un mensaje de un padre y las dos hijas pequeñas que no llegarán a destino. Son atropellados unos minutos después de que Michael llame a su mujer.

Este mensaje no será borrado, y Cristina lo escucha dolorosamente como una repetición incesante, locura de una frase que sólo es siempre lo mismo, reiteración que conduce a más allá de la simbolización de su pérdida, más allá del placer de sus drogas, más cerca de la parálisis y la muerte, que de la vida.

El accidente ocurre en una rotonda donde confluyen varias calles, como un símbolo de varias historias de seres humanos muy distintos, que por azar y a su pesar se encuentran para el amor y la muerte (un lugar de varias calles es también escenario nuclear de *Amores perros*).

Cristina, como si de un destino funesto se tratara, retorna a su adicción a las drogas y al alcohol. Retorno de lo reprimido pero no sólo por el consumo de tóxicos, sino por ese estado de supuesta plenitud y no-ausencia que brinda el paraíso perdido. Estado de semi-vida, semi-muerte que recuerda también a otra "sala de espera de la muerte" de Paul, con su corazón herido.

Dos corazones destrozados, uno desde lo Real del cuerpo, otro por la pérdida irreparable de su pareja y sus hijas. Cristina además arrastra otro duelo, el de su madre, ante lo cual se preguntaba: "cómo era posible que la vida siguiera igual". Esta tragedia actual le ratifica que para ella obviamente su vida sufre una herida que nunca más podría cicatrizar.

Lo que, en principio, es en esta mujer un estado de depresión y apatía, torna en la posibilidad de odiar, y desear la muerte al que le arrebató a su familia.

No sólo odia, sino que clama y planifica la muerte del verdugo de su felicidad, y para eso cuenta con el brazo ejecutor de un hombre del cual se ha enamorado. Este no es otro que Paul, que transgrede las normas médicas y averigua, clandestinamente, la identidad del donante.

Paul se hace una pregunta propia de los humanos: ¿Quién es él después de recibir un órgano de un muerto que le permite vivir? ¿Cuál es su origen? Y cree que conociendo la identidad del donante tendrá un certificado imaginario de su Yo.

Y quién es el protagonista activo de esta tragedia? Se trata de Jack (Benicio del Toro) un ex presidiario, con un pasado turbulento de violencia y alcohol, quien ha reconducido su vida a través de una devoción obsesiva por la religión.

Es Dios quien dirige su vida, es Jesús quien determina desde el más allá, los pequeños y grandes acontecimientos de su existencia.

Como dice en varias escenas: Dios conoce hasta "el mínimo movimiento de uno de nuestros pelos", y para su dogma que lo ha salvado de

su vida anterior, Dios da y quita la vida. La suerte no es tal sino un plan y estrategia de un Amo a quien sus corderos deben obedecer obsesivamente hasta la muerte. Pero de alguna manera, estas leyes que él cumple rígidamente le han permitido salirse de lo delictivo de su pasado.

Está casado y con dos hijos e intenta conseguir un trabajo, además de conseguir fieles para su iglesia. En uno de sus posibles lugares donde se emplea, (club de Golf) no es aceptado por los tatuajes que tiene. A pesar de que va totalmente cubierto con el uniforme de trabajo, tiene uno de ellos en el cuello que no escapa de la mirada de los golfistas.

Sus marcas en el cuerpo parecen perseguirlo y signarlo en una repetida exclusión de la vida.

Cuando ocurre el trágico accidente, Jack huye del lugar desesperado, pero la mirada de una de las niñas agonizantes lo perseguirá en su conciencia y retorna siniestramente en la mirada de sus hijos.

Esta vez sus creencias religiosas no serán suficientes para calmar su culpa y su tormento.

Es por ello que se entrega a la justicia e intenta suicidarse en la prisión. Sin embargo, por una situación fortuita (se rompe el soporte del que cuelga), se salva de su muerte, y por medio de su abogado es absuelto de su castigo alegando pruebas insuficientes.

Jack no tiene otro camino que forjarse un destino de destierro, elige alejarse de su familia, perderla en su abandono, renunciar a aquello que tanto ama y que a su vez arrebató, con la muerte, a una madre (Cristina).

El castigo brutal, el perdón mutuo y la posibilidad de una reparación ante el daño infligido, permiten en la escena final, inferir un cambio en las vidas de estos personajes. Cambio que ha tenido un largo y doloroso precio: "Qué se pierde? Qué se gana? Repite una voz en off en los momentos finales de la vida. Se dice que se pierden 21 gramos del cuerpo, es sólo el peso de un colibrí, de una chocolatina".

**Comentario de la estructura del film**

Si en sus orígenes el cine mostraba escenas a la manera de un escenario teatral: cámara fija, fue necesario que la cámara aprendiese a cambiar de lugar para que este espacio saltase en pedazos y el cine pasase a ser

de un simple medio de reproducción a un medio de expresión[1].

En este film, *21 gramos*, las secuencias, muy breves algunas de ellas, están filmadas cámara en mano y con un montaje que segmenta la escena en varios planos, para según opinión del director, dar sensación de inmediatez, y de que puede ocurrir algo azaroso e inesperado.

Para Pudovkin (citado por Christian Metz) *"el don del cineasta es saber diseccionar un acontecimiento en vistas parciales y a continuación encontrar el mejor orden para disponer esas imágenes, cuya sucesión reconstruirá el acontecimiento en su conjunto; el montaje es lo que hace del cine un arte y lo diferencia de una mera reproducción de la vida o del teatro"*[2].

Esta organización de imágenes, posibilita que el cine se organice en un discurso, y el orden de estas escenas es lo que permite que una imagen aislada (como un significante sin cadena) sea sólo un fragmento de la realidad.

El orden de las escenas en este film está en un riguroso desorden. La relación temporal no es el tiempo cronológico de la conciencia.

Es viendo una escena B que podemos resignificar una escena A que vimos anteriormente y cuya comprensión quedó en impasse… Y además no llegamos a significar una escena, que se repite pero diferente desde la mirada de otro personaje.

Este concepto que en castellano podemos traducir como a posteriori o re-escritura o resignificación, es nuclear en los textos freudianos (*Nachträglichkeit*).

Freud plantea las sucesivas resignificaciones de la historia individual (y social) a medida que el paciente (y la cultura) re-lata, se re-construye y re-subjetiviza.

El cine, las novelas, las artes, aun si conocer nada de Freud, "saben" del inconsciente y su manera de re-escribirse y registrar acontecimientos que sólo a posteriori podrán ser significados.

En *21 gramos* la alteración de la temporalidad es tan intensa que puede llegar a molestar al espectador desprevenido, aunque sin duda, si éste se deja capturar, permanece en una mirada expectante hasta que el director concluye y el corolario da sentido al preámbulo.

**1** METZ, Christian: "Montaje y discurso en el film" (1967) *Ensayos sobre la significación en el cine. Vol. 2*, Editorial Paidós, Barcelona (2002) p. 100.

**2** METZ, op, cit, p. 102.

**A propósito del tiempo**

Las divinidades de la mitología: "Las horas" marcaban un límite claro entre las estaciones del año y el retorno de los ciclos de la naturaleza. Se convirtieron en las guardianas de la ley natural y del orden sagrado por cuya virtud lo igual se repite en la naturaleza con inmutable secuencia.

El mito de la naturaleza (Las Horas) se mudó en mito de la humanidad; Las Horas devinieron divinidades del destino humano: Las Moiras (las Parcas en mitología romana).

Tres Moiras que tejen los hilos de las marionetas humanas. La madre, la amante, la muerte. El origen, la madurez, el final.

Estas Moiras titiriteras parecen dirigir las escenas de estos tres personajes, aunque Jack es, de los tres, el que tiene más claro quién es el amo de sus hilos.Y es después de haber pasado por un azar trágico, que romperá su carne para tachar el tatuaje indeleble de la cruz, y tratará de reorganizar su destino.

Auto punición que es un intento de desprenderse parcialmente del Padre o tolerar la imperfección de Dios y enfrentarse a la vida con la responsabilidad y dolor de asumir su pasado para surcar un camino propio.

En el film, a través de su manera particular de contar las secuencias, la noche y el día se yuxtaponen y especialmente la vida está al lado de la muerte. No novedosas, pero si impactantes las secuencias en que participamos de una fiesta y una muerte con diferencias de segundos; una piscina amniótica donde se relaja y flota Cristina, y una piscina sucia, abandonada; un acto amoroso apasionado y en el mismo acto el llanto de un hombre atormentado por su culpa.

Nuestro destino, como el de estos personajes, muchas veces está trazado por un guión que desconocemos parcialmente.

Pero, ¿qué es lo que opinamos del destino en psicoanálisis?

Es la historia de nuestros antepasados la que con sus miradas, frases, silencios, secretos y susurros representan a las Moiras que, sin saberlo, nos conducen por nuestros senderos de la vida que supuestamente elegimos libremente y con autodeterminación.

El pobre Yo cree ser el dueño total de su proyecto, sin contar que además es el portavoz de fantasmas arcaicos.

Esto puede llevar a malentender el determinismo freudiano, o aún confundir la genética psicológica con la genética cromosómica.

Pero si Freud subraya la posibilidad de una re-escritura de nuestra vida y de un pasado que se re-traduce de acuerdo a nuestro presente, es que entonces afortunadamente podemos apostar por escribir nuestro futuro, siendo también protagonistas activos y no meros espectadores de nuestro destino.

La historia se sedimenta con símbolos, rituales, mitos y leyendas, espacios públicos y privados que otorgan un sentido y apaciguan.

Estas repeticiones las llamamos en psicoanálisis "repetición simbólica" ya que dentro de su reiteración **hay una diferencia entre lo procurado y lo obtenido**. La promesa: diferencia que hace re-nacer el deseo "buscando la novedad antes ausente", deseo errante: **entre el placer y el ilimitable e inexistente goce del Otro**.

Lacan relaciona esta insistencia del significante como Automatón: automatismo de repetición, para diferenciarlo de la "repetición imaginaria" que ofrece consistencia, re-encuentro, significación (goce fálico).

Pero por cierto la repetición de la historia se constituye también con hechos azarosos, fortuitos, imprevistos. A esto inesperado, y siguiendo a Aristóteles, lo estudiará como la Tyché.

Dice Freud: *"No creo que un suceso en cuya producción mi vida anímica no ha participado pueda enseñarme algo oculto sobre el perfil futuro de la realidad. Sí creo que una exteriorización no deliberada de mi propia actividad anímica me revela algo oculto, pero algo que solo a mi vida anímica pertenece;* ***por cierto creo en una causalidad externa (real), pero no en una contingencia interna psíquica***"[3], e interpreta el azar inversamente a como lo hace el supersticioso o el paranoico.

3 FREUD, Sigmund (1901): "Determinismo, creencia en el azar y superstición: puntos de vista", *Psicopatología de la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, (1976), p. 250.

Estudia lo exterior fortuito, pero le interesa su relación y dependencia con los procesos históricos de cada individuo. La manera en que cada persona lee el azar depende particularmente de su posición ante la vida. Y algo fortuito, no esperado, será siempre un testigo de su discontinuidad, y su imposibilidad de simbolizarlo plenamente.

Tyché será re-escrita por Lacan como lo Real, lo que no se puede asimilar, y que remite a aquello traumático del encuentro original (Goce del Otro). Y a partir de allí, lo imposible de que los encuentros futuros sean acoplamiento sin fisuras.

Experiencia, (y no experimento) y repetición de la discontinuidad, lo que Freud ubicó como lo que nunca pudo ser vivencia de satisfacción en *Más allá del principio de placer*. Compulsión de destino (neurosis de destino) que como en los personajes de *21 gramos* está durante gran parte de la historia al servicio de la pulsión de muerte desnuda y caótica.

Pero como decía anteriormente, en el drama de la vida, los destinos (a veces funestos), se engarzan (o procuramos engarzarlos) con sus rituales del amor, del pacto, del reconocimiento y especialmente la renuncia en el intercambio, (repeticiones simbólicas y no repeticiones de lo Real).

Solamente estos que permiten la re-aparición del deseo y que la repetición pueda tener aspectos de diferencia y creatividad.

Como reflexiona Giorgio Agamben : "Lo sim-bólico, el acto de conocimiento que reúne lo que está dividido, es también lo dia-bólico que continuamente transgrede y denuncia la verdad de este conocimiento"[4].

4 AGAMBEN Giorgio, (1977): Cuarta parte. Capítulo primero. *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*, Pretextos, Valencia, 1995

Bibliografía:

FREUD, Sigmund (1901): "Psicopatología de la vida cotidiana", *Obras Completas, VI,* Amorrortu, Buenos Aires, 1976

FREUD, Sigmund (1909): "A propósito de un caso de neurosis obsesiva", *Obras Completas, X*, Amorrortu, Buenos Aires, 1976

GRIMAL Pierre (1951): *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Paidós, Buenos Aires, 1994.

LACAN, Jaques (1964): "Los cuatro conceptos Fundamentales del Psicoanálisis", *Seminario 11*, Paidós, Buenos Aires, 1994.

METZ, Cristian (1964-1968): *Ensayos sobre la significación en el cine*, Paidós, Barcelona, 2002.

DERRIDA, Jaques (1995): *Mal de Archivo*, Trotta, Madrid, 1997.

DERRIDA, Jaques (2000): *Estados de ánimo del psicoanálisis. Lo imposible más allá de la soberana crueldad*. Paidós. Buenos Aires, (2001).

DERRIDA, Jaques y ROUDINESCO, Elisabeth, (2001): *Y mañana qué…*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, (2003)

HARARI, Roberto, (1988): *La repetición del fracaso*, Nueva Visión, Buenos Aires, (1988).

FORRESTER, John, (1990): S*educciones del Psicoanálisis: Freud, Lacan y Derrida*, Fondo de Cultura Económica, México, (1995).

# Yasumoto sale de la perplejidad

MANUEL VIDAL

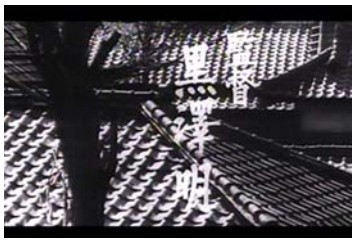
**Yasumoto does not look perplexed anymore**

**Abstract**

Is it feasible to devise a proposal, which, taking into account the current setting in which all the values have undergone deconstruction, would not imply to unconditionally accept the existing rationality guidelines resulting in the extreme stance characteristic of nihilism according to which "everything is acceptable"? The film *Red Beard* (Akahige 1965) puts forward an answer for this question. Through the relation between the master and the pupil, so recurrent throughout Akira Kurosawa's films, not only the pupil's learning path towards a specific way of life is depicted, but also, and more importantly, the construction of a subject who is able to take over his own conflicts and devotes himself to the task he has freely accepted. In this way, the pupil leaves his perplexity behind. No doubt, we are faced up to a question ethical in nature. The key here is a proposal encouraging the subject to become the architect, designer and agent of his / her own freedom. In our opinion, this proposal is close to that suggested by Foucault known as "aesthetics for existence"

**Key words:** Rationality. Nihilism. Subject. Perplexity. Aesthetics for existence.

Sin duda es *Barbarroja* la película en la que Kurosawa nos muestra de modo más explícito y matizado un proceso de aprendizaje o, si se prefiere, un relato de iniciación. En otras palabras: *Barbarroja* es la película que contiene su más clara propuesta acerca de cómo un individuo se constituye en sujeto ético y asume voluntariamente lo que podemos definir, siguiendo a Foucault, como una "estética de la existencia". Otros títulos de su filmografía abordan, desde luego, este mismo tema. A veces también lo hacen en positivo, como es el caso de su primer largometraje *La leyenda del gran judo* (1943), o en *No añoro mi juventud* (1946) y *El perro rabioso* (1949). Y en ocasiones lo incorporan en negativo, como sucede en *El ángel borracho* (1948); o de un modo subsidiario, como es el caso de *Los siete samurais* (1954), *Dersu Uzala* (1975) o *Madadayo* (1993). Pero es en *Barbarroja* donde su representación se nos ofrece más acrisolada, densa y concluyente. Unas y otras películas, en todo caso, ponen de manifiesto que si hay una relación recurrente en el cine de Kurosawa no es otra que la de maestro (sensei) y alumno (deshi).



Con ella son numerosos los ingredientes temáticos que incluye. En primer lugar la importancia del magisterio, de la formación de la juventud. Luego, el de la conveniencia social de instaurar puentes entre generaciones, útiles para la transmisión de experiencias que sustraigan a las últimas de la ignorancia, la indiferencia y el autodidactismo. Y también, cuando menos, la pertinencia de un aprendizaje que no consista sólo en el acceso a un instrumental meramente operativo, sino en la asunción de un modo específico de vida que implique un favorable gobierno de sí mismo así como de las relaciones con los demás.

De esta manera, la filmografía de Kurosawa contiene, no ya una minuciosa analítica de tal relación, sino toda una sugerente propuesta acerca de cómo construir una subjetividad capaz de integrar libertad y necesidad en una existencia con forma propia. Propuesta que, independientemente de que hunda sus raíces en la cultura japonesa, Kurosawa elabora como réplica posible al nihilismo contemporáneo, su pérdida de horizonte y su ausencia de sentido. Nihilismo que, dicho sea de paso, late en algunas de sus otras películas, como, por ejemplo, *Rashomon* (1950) o *Kagemusha* (1980), por citar sólo dos ejemplos. Propuesta, en fin, que alcanza en *Barbarroja* su más acabada formalización.

Ya desde sus títulos de crédito inscritos con extremada austeridad sobre distintos tejados de una intrincada urbanización, Kurosawa nos sugiere un recinto, un espacio, no precisamente apacible, sino más bien áspero y desabrido. Así lo sugiere su textura material, y, muy especialmente, el último de ellos, aquel en el que el cineasta inscribe su nombre: sobre el centro de la composición en el que convergen una serie de nítidas diagonales.

En ese espacio nos introducimos junto a Yasumoto, un joven que, focalizando nuestra mirada, llega sin apremio alguno, como si fuese un mero transeúnte. En el umbral mismo de ese espacio, una inscripción esclarece que nos encontramos en el hospital Koishikawa, por lo tanto un espacio de cobijo para la enfermedad, el sufrimiento y la decrepitud del cuerpo. El espacio, en suma, de lo real en toda su variedad y crudeza. Y un hospital, además, cuyo status no se corresponde con la posición social del recién llegado, del que pronto sabemos que es un médico de familia acomodada, y que ha sido, literalmente, "arrojado" a él sin saber muy bien para qué.

Quien conozca la obra de Kurosawa puede intuir sin dificultad que quien penetra en ese espacio ya no saldrá de él; sospechará al instante que a Yasumoto le sucederá lo que a los guerreros en *Los siete samurais*, o

lo que a los menesterosos en *Bajos fondos* (1957). No se sale de los espacios de Kurosawa. Por lo menos no se sale indemne. Y quien haya visto la película sabe que ese hospital es el destino del protagonista Noboru Yasumoto o, en palabras de Requena[1], es el destino del relato. Sin embargo, una vez traspasado el umbral, ese pórtico que separa el interior del exterior, se nos ofrece la posibilidad de que tal determinación pueda ser contradicha. De ahí que quien recibe a Yasumoto exhiba su satisfacción y confiese su incapacidad para permanecer por más tiempo en el susodicho espacio, al que no duda en calificar de ámbito del horror sin paliativos, poblado, no sólo por lo más desagradable de la corporeidad humana, sino también por un director (un *sensei*) que impone una férrea disciplina. Nada hay en él, por lo tanto, que posibilite una vida grata sino ni siquiera alentada por una perspectiva de mejora o ascenso social. Quien así habla no tendrá otra función en la narración sino esta: la de predisponer a Yasumoto contra todo aquello que se va a encontrar y, por supuesto, a modo de correlato, inducir en el espectador la pregunta acerca de si Yasumoto se quedará o no en el hospital.

1 "Oriente en Occidente y Occidente en Oriente": conferencia impartida por Jesús G. REQUENA en Festivales de Navarra 2002. No publicada.

Desde este instante hasta el momento central de la película se nos ilustra en detalle de todo cuanto provoca la huida de Genzo Tsugawa, pues así se llama el doctor que renuncia a permanecer en el hospital. Una sucesión de situaciones que provocan el espanto de Yasumoto y lo hunden en un estado de perplejidad.

Como es sabido, las películas de Kurosawa están a menudo estructuradas en dos partes bien definidas, una que consiste en una detallada exposición y otra en la que se acomete la acción previamente analizada. Así, en la primera parte de *Barbarroja* se nos ofrecen cuantos datos son precisos para compartir el asombro de Yasumoto y, por extensión, la experiencia que la película nos propone. Un asombro que lo suscita no sólo el olor de la pobreza y el estado agónico de muchos de los pacientes, sino también el autoritarismo con el que el doctor Kyojo Niide, más conocido por Barbarroja, acoge a Yasumoto. Éste no entiende cómo ha podido ir a parar al hospital, de quién ha sido tal decisión, y no se muestra dispuesto a aceptar ni sus métodos ni sus modales. Modales que prescinden por completo de su consentimiento, como demuestra que sus enseres personales hayan sido trasladados sin su permiso. Por todo ello, Yasumoto se rebela, rechaza con hostilidad a Barbarroja y pretende huir amparándose en la autoridad de su padre, cuyo íntimo amigo, el doctor Amano es, además, el médico del *Shogun* (general gobernador). Sin embargo, este repudio se ve de pronto mitigado por la inesperada información de la presencia en el hospital de una joven psicótica, conocida como "la mantis", que, con varios asesinatos en su haber, está sometida a cuidados especiales en un régimen de total aislamiento.

Se nos sugiere así un latido pulsional que detiene a Yasumoto. Intrigado y atraído por esa enferma, a la que Tsugawa describe como muy hermosa y de buena familia, aplaca su ánimo y retorna sobre sus pasos. Se instala, no obstante, en una actitud de rebeldía, contraria a cualquier forma de disciplina, ya que, "sometido a la jurisdicción de los magistrados", no puede abandonar el recinto: además de negarse a vestir el uniforme reglamentario, confiesa estar dispuesto a "quebrantar todas las normas". Puede afirmarse, entonces, que Yasumoto opta por proclamarse en estado de *akracia* y actuar sólo según su capricho. De esta guisa pasa su tiempo en holgazana pasividad e indiferencia; haciendo sólo aquello que, de hecho, está prohibido, como, por ejemplo, internarse en el entorno exclusivo de "la mantis", porque así nadie le podrá molestar. Lo hace, sin embargo, la enfermera Osugi, quien no duda en calificar su comportamiento de pueril y veleidoso.

En buena lógica narrativa, para mostrarnos un proceso de maduración se debe partir de su contrario. Es lo que compendian estas escenas que nos muestran al personaje imbuido en una altanera rebeldía y una desdeñosa indiferencia. Con esta actitud se aferra a una supuesta identidad, desde luego puramente imaginaria.

El fortuito encuentro con "la mantis", que aparece de improviso en su aposento, resulta muy revelador: falto del suficiente autocontrol y empujado por la pulsión, a punto está de morir entre los brazos de la mujer asaetado con un sólido alfiler del pelo. La proverbial intervención *in extremis* de Barbarroja lo salva a la vez que lo confronta con la endeblez de su personalidad.

Esta primera lección hace que sus convicciones comiencen a tambalearse. Perplejo, vacilante, abre la puerta del armario de su estancia y echa mano al uniforme de médico como si fuera a ponérselo. Su colega Handayu Mori lo interrumpe para decirle que el doctor Barbarroja requiere su presencia en otro pabellón. Dubitativo y avergonzado no puede por menos que acatar la orden que recibe. Bisoño ante los embelecos femeninos y el empuje de la sexualidad lo será aún más ante la implacable y dolorosa presencia de la muerte: el rigor de la agonía del anciano Rokusuke le horroriza y desagrada, por lo que contribuye a profundizar su crisis e inestabilidad. El colapso le sobrevendrá en la secuencia siguiente, a la hora de asistir a Barbarroja en una delicada operación. Pero detengámonos en el momento en que se enfrenta a la agonía del anciano Rokusuke porque ejemplifica con extremada sencillez en su formalización el cambio que se opera en el personaje.

Esta secuencia se abre con su entrada en el aposento del paciente y recibe la orden de examinarlo. Una panorámica le sigue en el movimiento que lo acerca al enfermo, para ofrecernos un encuadre con los dos médicos frente a frente y el paciente entre ellos, destacándose a la derecha de cuadro. Una sucesión de sencillos planos y contraplanos de los dos interlocutores sirven para expresar la distancia que los separa a la vez que la tarea que los une. Mientras Barbarroja se lava las manos fuera de cuadro, Yasumoto efectúa el diagnóstico. Barbarroja no sólo le responde sino que reflexiona en voz alta sobre la miseria y la indiferencia de los políticos respecto a ella. Tras haber señalado las causas sociales de la enfermedad, Barbarroja da comienzo al relato particular del moribundo. Pero ahora la cámara establece un nuevo punto de vista en el que el paciente ocupa la izquierda de cuadro y los dos médicos la zona derecha. Se ha inscrito así un salto en el eje inicial y producido un encuadre simétricamente inverso al que abre la secuencia. Una nueva irrupción del médico ayudante obliga a marcharse a Barbarroja y dejar solo a Yasumoto con el agonizante. Antes de irse afirma, a modo de prédica: "Nada hay más solemne que los últimos momentos de la vida de un hombre". Al quedarse solo Yasumoto vuelve a reiterarse el punto de vista inicial en un nuevo salto de eje: el anciano a la derecha de cuadro y Yasumoto observándolo progresivamente confundido, abismado, atónito, ante una agonía que lo sacude emocionalmente como ni siquiera podía imaginar.

Es sólo un ejemplo. Insuficiente, sin duda. Porque si algo puede afirmarse de la formalización de la película es que constituye todo un tratado acerca de la mixtura entre las tradiciones plásticas de la cultura japonesa y las aportaciones occidentales a la representación fílmica. Una mixtura que apenas menoscaba en Kurosawa la "japonesidad" de su cine, por decirlo con expresión de Roland Barthes. Y que *Barbarroja* la exhibe con énfasis en todos y cada uno de sus encuadres, tanto en sus composiciones como en la despreocupación por la profundidad de campo y el uso de cortinillas para el tránsito entre secuencias o escenas. Es un cine cuya materialidad nunca se desmiente, sino que, por el contrario, se pone de manifiesto a cada momento.

Pero volvamos a Yasumoto. Si algo se ha vuelto evidente tras su colapso emocional, es su fragilidad e inmadurez; su desvalimiento, en suma, ante lo real. La antítesis de lo que el doctor Barbarroja exhibe: una imperturbable solidez y un inflexible autodominio ante la adversidad; sin que nada de ello, por supuesto, le sustraiga un ápice de su afán por la justicia ni de su sensibilidad ante la crueldad.

Con todo, aún le quedarán a Yasumoto dos sucesos que afrontar, ambos relacionados con la muerte, pero asimismo estructurados a partir del deseo prohibido. Son de hecho dos potentes historias que, aludidas retrospectivamente, confieren a la narración su más alta temperatura emocional, un decisivo espesor semántico, cuyo resultado es un efecto estético de importancia capital.

La primera de ellas está contada por una mujer, Okuni, que, tras el fallecimiento de su anciano padre, Rokusuke, lo hace para justificar su ausencia en la agonía. Ante Barbarroja y Yasumoto cuenta cómo su madre, tras abandonar el domicilio familiar con un empleado del padre mucho más joven que ella, la obligó a casarse con el amante con el fin de retenerlo. Ella no fue capaz de oponerse y, pese a su disconformidad y desagrado, tuvo tres hijos con ese hombre. Pasado el tiempo, un día se encontró con su padre, quien se ofreció a cuidar de ella y de sus hijos si decidía retornar a su lado. Pero ella no podía aceptar que su propio padre se hiciera cargo de ella y de los hijos que había tenido con el hombre que le había robado la esposa y destruido su vida. Por esta razón nunca ha ido a visitar a su padre, Rokusuke, quien acaba de morir sumido en el más inclemente dolor y el más absoluto silencio. Además, habiendo matado, por fin, a quien tanta desgracia le ha causado, se alejó cuanto pudo para ocultar su crimen. Pero ahora, tras enterarse por casualidad de la enfermedad de su padre ha acudido al hospital no sólo para verlo sino para confesar su crimen. Consternado por lo que acaba de oír, Yasumoto se asombra todavía más cuando Barbarroja disculpa su acción y le ofrece ayuda para defenderla ante la justicia y protección para sus hijos. De esta manera, Barbarroja vuelve a integrar en la ley a quien se había situado fuera de ella por haber sido víctima de, digámoslo así, la furia de la pulsión. La sordidez de la historia conmueve a Yasumoto. Pero la resolución que asume Barbarroja, sencillamente le fascina.

La segunda historia la cuenta un hombre, Sahachi, en plena agonía, muy poco antes de morir. Al igual que en la anterior, el deseo prohibido es también el factor desencadenante. Y asimismo, la mujer es su inductora principal. Pero en este caso se trata de una mujer, Onaka, desgarrada en su conciencia por haber satisfecho su deseo fuera de la ley impuesta por la tradición. Ella y Sahachi se conocieron de un modo peculiar: caía una intensa nevada cuando se cruzaron en una calle y Onaka le ofreció a Sahachi un paraguas. Después de este encuentro, siguieron viéndose y acabaron enamorándose. Sahachi le propuso casarse. Pero ella se resistió. Pese a todo acabaron viviendo juntos. Onaka, no obstante, se sentía culpable, ya que estaba comprometida con otro hombre con el que, de acuerdo con la norma social, debía casarse. Estando en esta tesitura es

cuando se produce un terremoto que destruye la ciudad. Onaka lo interpreta como un castigo a su felicidad fuera de la ley, por lo que decide aprovechar la circunstancia para ponerle fin, alejándose definitivamente de Sahachi. Éste nos cuenta cómo la buscó infructuosamente entre las ruinas hasta concluir dándola por muerta. Pero un buen día, al cabo de dos años, volvió a encontrarse con Onaka en medio de una calle, ahora con un bebé sobre sus espaldas. Abrumado por este encuentro que le desvela la verdad, Sahachi se refugia en la soledad de su casa. Pero, poco después, Onaka le visita para explicarle sus razones y confesarle su amor. En medio de la confesión le suplica a Sahachi que la abrace con fuerza tras haber dispuesto un puñal con el que matarse. Sahachi lo hace y con la fuerza de su vehemente abrazo participa en la inmolación. Aturdido por su involuntaria participación en la muerte de Onaka, decidió enterrarla en un terreno junto a su casa y dedicarse a procurar aliviar el dolor de quienes le rodeaban. Y ahora, en el momento de su muerte, un derrumbamiento de tierras provocado por la intensa lluvia descubre su esqueleto. Sahachi lo interpreta como la prueba de que, al fin, Onaka viene a buscarle para unirse a él para siempre, en un más allá de toda ley.

Ambas historias, no hace falta decirlo, se imponen a Yasumoto -y al espectador, por supuesto, mediante la enunciación- como se imponen a sus protagonistas los devastadores efectos de la transgresión. Si la primera le conmueve por su desoladora crudeza y restallante corporeidad, la segunda le impresiona por su apabullante tragicidad. Una y otra suscitan el efecto capital al que nos referíamos antes y que bien podemos calificar de sublime. En la primera debido sobre todo a la exculpación con la que Barbarroja la clausura. Y en la segunda por la ansiedad con que Sahachi quiere unirse a Onaka en la hora de la muerte. En todo caso, las agonías del anciano Rokusuke y del joven Sahachi conforman la definitiva experiencia de lo sublime que impulsará a Yasumoto a superar su perplejidad. Éste decidirá cambiar su rica vestimenta de joven de buena familia por el modesto y grisáceo uniforme reglamentario de aprendiz de médico; resolución que, en la economía simbólica de la película, está inscrita tras las escenas del terremoto que ha presidido la desgraciada vida de Sahachi como consecuencia, por lo demás, de otra decisión sublime: la de Onaka al decidir poner fin a su historia de amor. Lo sublime radica en el espíritu de quien lo juzga, señaló Kant[2] al referirse a una de sus dos formas posibles, la de lo sublime dinámico; la otra sería la de lo sublime matemático. Lo sublime, en una palabra, conmueve, se experimenta. Ante una fuerza natural superior sólo cabe oponer el poder de la moral. Yasumoto reconoce así que debe forjarse un "sí mismo" para el que el doctor Barbarroja bien puede ser el adecuado modelo y guía.

2 *Critica del juicio*, de Inmanuel KANT, Espasa Calpe, Madrid.

Dicho con otras palabras: vestirse el uniforme es disponerse a la lucha, aprestarse a ser; o sea: a-prestarse a ser, predisponerse a devenir otro. En síntesis: en el encuentro con lo real su imaginario se deshace, se desintegra; todo su universo narcisista se descompone.

Esta es la escena que ocupa el centro mismo de la película. A partir de este momento, Yasumoto se muestra dispuesto a madurar. Como es sabido, Kurosawa siempre confesó que lo que más le fascinaba era la contemplación de un ser que progresa hacia la madurez y la perfección. De ahí que su filmografía incluya diversos relatos iniciáticos. Nada hay de sorprendente, por lo tanto, en que privilegie esta escena con la centralidad en la narración.

El reconocimiento del doctor Barbarroja como maestro, como destinador, es el origen indispensable para que Yasumoto se asuma como alumno. El vínculo mediante la palabra se prolonga ahora en la acción. Dos secuencias son importantes a este respecto: la de la visita al opulento noble Matsudaira, a quien le critica su voracidad y su haraganería; y, muy especialmente, la de la inspección al prostíbulo. Entre una y otra, precisamente, Yasumoto le hace a Barbarroja una significativa confidencia: hace algún tiempo una mujer lo traicionó, rompió el compromiso matrimonial que los unía. Con ella se confirma la relación que se ha establecido entre ambos personajes.

Con todo, lo más importante es que estas dos secuencias implican que, como señala Requena, la encarnación de la ley simbólica no debe confundirse con la ley jurídica. En la primera, Barbarroja demanda, en pago por sus servicios, una cantidad excesiva. En la segunda despliega una violencia inusitada para destrozar a los esbirros de la gobernanta del prostíbulo que pretenden impedir la liberación de Otoyo, una niña traumatizada por la explotación y los malos tratos; una violencia que de inmediato es autocensurada, calificada como exagerada e impropia de alguien que debe saber autocontrolarse. Tratada en un tono ligeramente paródico, esta escena, no obstante, fascina a Yasumoto de un modo muy especial. Opera en é1 como un elemento más que refuerza su aceptación de Barbarroja como ideal del yo, maestro y padre simbólico. Descubre así que Barbarroja no admite que su trabajo pueda ser obstaculizado con intimidaciones, amenazas o bravatas. No se trata de aristoscratismo alguno, ni tampoco de que el fin justifique los medios, como a veces se ha dejado entrever. Es, fundamentalmente, una reacción moral desesperada. Barbarroja se rebela contra el sinsentido de la crueldad, cuyos motivos confiesa no entender en absoluto.

Es ahora, una vez que Barbarroja ha mostrado todas sus aristas, cuando Yasumoto acoge gustoso la tarea que se le impone: deberá cuidar a Otoyo, hacer que se recupere de la locura ocasionada por su encierro en el prostíbulo. En adelante, ésta será su misión. Si los diálogos dan cuenta del compromiso adquirido, la imagen enfatiza la gravedad y la trascendencia del momento: Yasumoto lleva a Otoyo sobre sus espaldas, como un pesado fardo acoplado a él, mientras acata el mandato en el umbral mismo del hospital, cuyo pórtico de madera maciza dibuja una densa cruz. Si la primera vez que traspasó este umbral lo hizo titubeante, por demanda interpuesta y sin finalidad definida, ahora lo hace por propia decisión y con una tarea bien concreta. Momento decisivo que señala en la película el fin de la primera parte; a partir del cual, Yasumoto tendrá que actuar arriesgando su nueva identidad.

Y para que pueda salir airoso de la tarea que asume debe aún perseverar, no ceder frente a las dificultades que se le opongan. Vuelve a inscribirse así en el texto uno de los aspectos fundamentales del legado de Kurosawa: la importancia que otorga a la tenacidad, a la perseverancia, a la obstinación. Muchas de sus películas lo incluyen. En *El ángel borracho* (1948), por ejemplo, el doctor Sanada, un claro precedente del doctor Barbarroja, lo verbaliza explícitamente: "la voluntad -dice- es lo más importante, puede curarlo todo". Característica primordial de sus héroes, la perseverancia los singulariza. Y esta es la conclusiva enseñanza que Yasumoto recibe en la breve pero sustancial escena en la que Barbarroja le muestra toda su paciencia a la hora de conseguir que la renuente Otoyo tome su medicina.

Con esta nueva disposición ante lo real, conoce, entonces, la verdadera razón de su estancia en el hospital: no fue por sugerencia del doctor Amano, el médico del gobernador y padre de la chica que lo traicionó, por lo que su padre accedió a enviarlo como interno durante una temporada, sino por indicación del propio Barbarroja, quien, al conocer su historia, le pareció lo más adecuado. Información sorprendente que si algo sugiere es que acaso también Barbarroja tuvo en el pasado una desgraciada historia de amor. Sea como sea, a Yasumoto le conmociona de tal manera que no puede por menos que avergonzarse y reconocer su petulancia y egoísmo. Con ello se culmina el proceso de despojamiento de su personalidad. La dolencia que le obliga a guardar cama durante unos días funciona, a la manera de un catártico rito de paso, como la purga de una actitud previa, es decir, como la superación de las representaciones imaginarias con las que ninguneaba a lo real. Una vez superadas se habrá consumado el tránsito hacia la madurez, su metamorfosis personal. También, claro, habrá conseguido el éxito en la misión encomenda-

da, pues no en vano, la pequeña Otoyo ha sido quien lo ha cuidado con abnegación. Las directrices del maestro han producido sus efectos. El empecinamiento en la persecución del logro revela todo su sentido. O mejor dicho, se desvela que el sentido es básicamente cuestión de voluntad; de obstinación, una vez definida la tarea.

Llegados a este punto se hace preciso evocar la importancia que adquiere en el texto la presencia de la mujer. Ya hemos señalado cómo el personaje de "la mantis", cuya descarada y voraz sexualidad encarna la versión loca del goce, intriga a Yasumoto y contribuye a retenerlo en el hospital. Asimismo nos hemos detenido en las historias de amor de Rokusuke y Asahachi, en las que juega un papel decisivo la mujer como transgresora de su compromiso. A ellas podríamos añadir a la diabólica patrona del prostíbulo. Y también a Osugi, la enfermera secretamente enamorada del doctor Handayu Mori, además del resto de las empleadas del hospital. Sin olvidar por supuesto a la pequeña Otoyo, a la madre de Yasumoto, ni a la joven y perseverante Masae.

No es en absoluto frecuente encontrar en las películas de Kurosawa tal abanico de figuras femeninas; por lo general, la mujer ocupa en ellas un lugar subsidiario, muy raras veces protagonista. Sin embargo aquí, en *Barbarroja*, incorpora una serie de mujeres en muy diferentes situaciones sociales, que inscriben en el texto la potencia de lo pulsional que debe ser canalizada. De entre todas estas figuras sobresale progresivamente la joven Masae, a quien Yasumoto rehuye, pero con quien acaba comprometiéndose en matrimonio.

A través de ella se nos informa de un aspecto decisivo del relato, al que subyace una característica propia de la idiosincrasia japonesa, sus códigos morales: la necesidad de otorgar perdón por una ofensa recibida para que pueda restablecerse la norma. En este caso, Chigusa, la antigua novia de Yasumoto, le ofendió al romper su compromiso, razón por la cual tuvo que presentarse en el hospital. Y la reiterada presencia de Masae tiene que ver con la demanda de ese perdón, aunque también como objeto de deseo vinculado con la tarea, casi a la espera de que se cumpla. En relación con ésta, precisamente, Masae aparece tres veces: en la primera se nos informa sólo de que es la hermana de Chigusa; en la segunda se nos dice que lo que quiere es saber si, por fin, Yasumoto ha perdonado la ofensa que se le causó; y la tercera le sugiere la conveniencia de visitar a la madre debido a que ha estado enferma. En ninguna de las tres, Yasumoto interrumpe su tarea. Pero, cuando, por último, va a visitar a la madre, ésta le sugiere que se case con Masae, al fin y al cabo es joven y hermosa.

Pero más allá de esta estructuración de la presencia de Masae en la narración, lo que de verdad cuenta es que, en efecto, Yasumoto se compromete con ella en matrimonio y lo hace, claro, mediante una ceremonia. Pero una ceremonia que es a la vez canónica y atípica. Canónica porque se corresponde con la tradición, a partir de ese antiguo saber que confiere al acto su dignidad y lo colma de sentido; y atípica porque algo inesperado irrumpe en sus prolegómenos y la determina: el novio quiere hablar, quiere, en suma, decir quién es; o sea, dicho de otro modo, quiere afirmar su individualidad, aunque hacerlo contravenga la norma. Entonces, seguro como está de que ya no aspira a ser el médico del Shogun, afirma que para que pueda celebrarse la ceremonia debe prometérsele el respeto hacia la tarea que ha decidido asumir, y que no es otra que permanecer como médico en el hospital de los menesterosos pese a que ello no le proporcione ni comodidades ni privilegios. Lo que sus palabras esclarecen es que ya no considera ser el que era, sino que la experiencia en el hospital le ha revelado un nuevo ethos, el de una vida ascética, con la que quiere ser consecuente. Y que esta nueva forma de existencia es la que debe asumir la mujer mediante una promesa. Sólo así la ceremonia podrá celebrarse y alcanzar su pleno sentido. Una vez que Masae asiente y promete se celebra el rito que compendia el perdón de Yasumoto a Chigusa y el compromiso matrimonial con Masae. De esta manera, extremadamente formalizada mediante la simetría, que imprime una gran solemnidad, pasado y futuro se entrelazan simbólicamente. También podría decirse que tradición y modernidad se aúnan y subsumen en una nueva síntesis.

Por si no fuera suficiente, la última y breve secuencia que clausura la película reitera el gesto autoafirmativo. Pese a la oposición que le expresa su maestro, Yasumoto no cede en su elección. El conocimiento adquirido en el hospital, facilitado por las enseñanzas (las tecnologías diría Foucault) de Barbarroja, ha sido decisivo para su transformación. Pero ahora, una vez elegida la nueva forma de vida, sólo a él corresponde definir la propia conducta. Las últimas palabras que dirige a quien ha sabido mostrarle el camino -"Lo averiguaré por mí mismo"- hacen de la libertad, la condición, el criterio y el medio de la nueva ética para sus acciones. A la elección de Yasumoto bien puede llamársele una "estética de la existencia" cuya cifra no es otra que lo sublime.

Luis Marco

# Reseñas

## El camino del cine europeo

JOSÉ LUIS CASTRILLÓN

*El camino del cine europeo II (Lang, Eisenstein, Bresson, Fellini)*
Antonio Santamarina, Jesús González Requena, Santos Zunzunegui, Roberto Cueto
Ed. Artyco. Pamplona

Es este el segundo libro surgido de la también segunda edición de los cursos de cine organizados por Juan Zapater en la ciudad de Pamplona, ambos con el mismo título: El camino del cine europeo. En esta ocasión son cuatro las aproximaciones a distintos directores europeos realizada por otros tantos autores expertos en análisis cinematográfico.

Antonio Santamarina realiza un análisis del cine de Fritz Lang y de su evolución desde su etapa en Europa hasta su producción americana. En el caso de sus películas alemanas el análisis se centra en la forma de poner en escena lo que él llama "figuras del destino" a través, fundamentalmente, de grandes escenografías en las que la figura humana queda empequeñecida frente a la grandeza de un decorado siempre de líneas amenazantes: el inmenso muro de *Las Tres Luces*, el florido jardín luego convertido en calavera de *Los Nibelungos*, o la inmensa máquina devoradora de hombres de *Metrópolis*. Todos ellos son reflejo de una angustia provocada por la incapacidad del ser humano para elegir y dominar su destino, e incluso para singularizarse como tal ser humano. Una estética que parece dejar ver la escasa confianza de Lang en los valores democráticos de libertad, igualdad y fraternidad, frente a un poder que siempre está muy encima de él como sucede en el caso del juicio final en *M, el vampiro de Düsseldorf*.

Precisamente serán los distintos juicios y la forma de ponerlos en escena lo que Santamarina analiza de la etapa americana de Lang, y cómo a través de una planificación muy estudiada se pasa del optimismo democrático de *Furia*, en donde el ser humano (el acusado) se sitúa prácticamente al mismo nivel del poder que lo juzga y en el que el destino no parece algo ineludible dada la capacidad de elección que el protagonista parece tener, a un cierto

escepticismo mostrado en *Solo se vive una vez* con respecto a los valores democráticos de la sociedad norteamericana, hasta llegar a un abierto desengaño en películas como *Perversidad* o *Deseos humanos*, lo cual emparentaría de forma significativa estos filmes con los de su primer período europeo en contra de lo que podría parecer.

Jesús González Requena se dedica a un pormenorizado análisis textual de la escena de la caída de la estatua del zar en *Octubre* de S. M Eisenstein, en una demostración muy precisa de lo que él llama deletrear los textos cinematográficos. Y lo hace aquí plano por plano, poniendo en evidencia en su análisis aquello que escapa al sentido tradicional que se ha dado a una obra tan claramente ideológica, es decir, aquello que es incapaz de encuadrarse en el texto siempre autocomplaciente y protector de la ideología y que es precisamente donde el sujeto se siente de alguna forma herido. Allí donde el texto de Einsenstein parece fracturarse respecto a su fortísimo sentido ideológico, fractura de la que es paradigma esta escena de caída de la estatua del zar (padre de todas las Rusias). Misteriosa y llena de enigmas desde la pura racionalidad cinematográfica, que se nos revela como la realización en imágenes de un deseo inconsciente: el asesinato del padre. Siendo por tanto, este pequeño extracto de la obra de Eiseintein, la perfecta puesta en escena de la increíble demolición de la figura paterna que ha supuesto el siglo XX y del agujero negro e inmenso que queda tras esa aventura que ahora se nos empieza a revelar como insensata, a pesar del profundo goce que llevaba aparejada. Algo que, como en su análisis de *Octubre,* González Requena se encarga de demostrar, no viene seguido de la luz radiante de un nuevo día, sino de la oscuridad de una noche que nunca parece terminar.

Santos Zunzunegui trabaja el cine de Robert Bresson valiéndose para ello de numerosas citas del libro del cineasta francés *Notas sobre el cinematógrafo* y analizando la puesta en práctica de la teoría casi aforística del libro de Bresson. Su afán de que el cine sea "una escritura con imágenes en movimiento y sonido". De que las imágenes cobren importancia por su relación con otras imágenes que les preceden y les suceden captadas por una máquina "que ve lo que tú ves pero que no lo ve como tú lo ves". Su extremada preocupación por el trabajo de los actores, a los que Bresson denomina modelos: "donde el actor parece, el modelo tomado de la vida es". La idea de que mediante el rodaje se hace una desestructuración del mundo que se recompone mediante el montaje, que prima la fragmentación y repetición, mediante una lógica de los encadenamientos azarosos. Y que no cree en la jerarquización de los diferentes tipos de planos. O dejando ver la importancia decisiva que Bresson presta a la banda sonora: "el cine sonoro ha inventado el silencio", negando la igualdad entre la banda

sonora y las imágenes pues siempre tratará de dar prioridad a una de ellas. Un análisis que, en fin, intenta demostrar cómo ese sentido tutor que Bresson da a su visión del cine mediante sus notas, tiene reflejo práctico en su propio cine.

Roberto Cueto se centra en la intensa relación que se establece entre Federico Fellini y el autor de las bandas sonoras de muchas de sus películas: Nino Rota. Cueto nos anima a comprobar cómo la música de Rota no es un mero acompañamiento de las imágenes de Fellini, sino que, a través de toda su obra, la música propone un ritmo que va mucho más allá de lo narrativo, de la diégesis. Un ritmo que denota otra mirada escéptica que afecta al propio mundo y a la representación que de él se hace en la obra de Fellini. Una música que a veces acompaña a los personajes como cómplice, pero en otras se decide claramente a criticarlos. Una obra, la de Rota, que a la vez que el cine de Fellini avanza hacia una forma de espectacularización de la realidad hasta convertirla en algo grotesco y carnavalesco, ella misma evoluciona recurriendo cada vez más a timbres atípicos, instrumentos electrónicos, distorsiones, transformándose ella misma en una máscara que se impone sobre la propia tradición en la que se ha formado y en la que se han formado sus espectadores - oyentes.

## *Caché*: Haneke o el dios escondido

Berta Pérez

La autopresentación del film como film, como ficción, es una constante en la obra de Haneke, desde *Funny Games*, pasando por *Code Inconnu*, hasta *Caché*. La autorreferencialidad en el cine se ha convertido desde hace mucho, en especial después de que Godard la ejerciera magistralmente, en un recurso esencial para cuestionar la frontera entre realidad y ficción, para cuestionar, en definitiva, el carácter real de lo real. Violentar la identificación del espectador con la imagen recordándole que la imagen es sólo imagen, imago, no sólo procura al espectador esa distancia imprescindible para adoptar una posición crítica, no sólo sirve, pues, a la creación de una distancia crítica respecto a lo observado, sino que, al mismo tiempo aunque de rechazo, obliga a sospechar que el plano mismo en el que nos situamos como espectadores, el de la realidad desde la que se imagina o crean imágenes, no es tan distinto al de las imágenes mismas. Es por esto por lo que la distancia ganada es también distancia respecto a la realidad, y el potencial crítico buscado un poder también sobre lo real.

El modo en que Haneke pone en obra este recurso es innovador ya desde las primeras obras: no se trata de que el rostro de un personaje se dirija desde el mundo ficticio al ojo de la cámara o al del otro lado de la cámara (recuérdese *Pierrot le fou* de Godard) ni de que el mundo ficticio encierre en sí, en un juego teatral de muñecas rusas, otro respecto al cual es el real (piénsese en *The baby of Macon* de Greenaway), sino de que el mundo ficticio se revele directamente como el contenido de una cinta grabada, como una grabación. Ya en *Funny Games*, en un momento de máxima tensión e identificación, Haneke se burla de nosotros a la vez que nos distiende obligándonos a sonreír, al rebobinar unos segundos la cinta que nos tiene totalmente aterrorizados. Y en *Code Inconnu* nos violenta con imágenes descontextualizadas e indescifrables que sólo tras unos segundos se desvelan como imágenes grabadas y que, sólo en virtud de ello, pueden reintegrarse en el sentido del film, sentido que había sido suspendido brevemente. La llave del código que permite procurar sentido a la imagen procede, pues, literalmente, de un lugar desconocido (recuérdese el momento en el que no logramos saber de dónde viene una imagen de la Binoche encerrada en un cuarto y desesperada por no poder entender, a su vez, de dónde procede la voz que le habla, el poder que la ha capturado, por no conocer -lo mismo que nosotros- el ojo tras la cámara que la filma).

*Caché* comienza con un plano fijo que constituye una larga secuencia en la que se inscriben los créditos y durante la que se oyen unas voces que hablan de la imagen. Las voces son las de los protagonistas de la historia que cuenta *Caché*, las de un matrimonio aterrorizado por unas cintas de vídeo que reciben anónimamente. Los créditos hablan del afuera de la película que estamos viendo, son la inscripción de la firma misma de los hacedores del film en el primer plano del film. El desajuste de voz e imagen (recurso también consagrado como distanciador, especialmente desde Resnais y su *L'anne dernière a Marienbad*) fuerza a reparar ya en el plano como tal, en su condición de imagen grabada, a preguntarse, por tanto, por el lugar desde donde se graba, por el autor de la grabación. Toda la película no es sino el desarrollo de esta pregunta del espectador, toda la película se queda en la pregunta. Pero inmediatamente las voces del afuera de la imagen escrita con nombres reales reclaman su verdad, sus cuerpos. Y el plano que se los concede nos presenta inmediatamente la imagen con la que acaba de comenzar el film, la imagen con los nombres propios del afuera, como, efectivamente, una cinta grabada que visiona el matrimonio Laurent. Los Laurent se hacen cargo de la pregunta por el origen de la grabación, por nuestra pregunta.

Con ello se ha conseguido un alto grado de verdad para la historia del matrimonio Laurent, esto es, un fuerte lazo de complicidad entre la

historia del espectador, su búsqueda, y la de los Laurent. Y, de rechazo, las grabaciones que vemos en la tele de la pareja, las grabaciones de una mano oscura en las que una mano oscura en letra de imprenta, oculta tras un "máquina" de escribir, ha escrito el nombre de Haneke desde el comienzo, devienen una mera pesadilla. La imagen que portaba en el comienzo del film la marca del afuera como marca de lo real se convierte ahora en el otro afuera del film, el de los fantasmas que persiguen a los personajes de la historia. Las imágenes grabadas se confunden literalmente con sueños de la infancia de Georges y se mezclan perfectamente con las que llegan del mundo del hambre y las guerras en la tele, del mundo de afuera, del otro mundo. Nuestro lugar está, como el de los Laurent, entre estos dos afueras: ya no estamos con Haneke sino con los Laurent, con sus sueños, con su pasado, con sus miedos y su búsqueda. Así pues, la película constituye un viaje movido por la inquietud que genera la presencia de ese afuera amenazador. Pero es también el viaje al pasado al que obliga la huella del crimen, la culpa; la búsqueda del lugar del crimen originario, del pecado original.

La respuesta ya ha sido dada al comienzo, nunca se ha ocultado: en el primer plano tuvimos la firma en letra de imprenta, anónima, del filmmaker, de Michael Haneke, y, sin embargo, hacemos todo el camino: Haneke nos manipula lo mismo que a los Laurent. No tenemos más verdad que los Laurent. El afuera de los Laurent es también un afuera para nosotros, tan oculto para nosotros como para ellos. Es por esto por lo que el juego de la autorreferencialidad del film es en *Caché*, más que en ninguna de las obras previas de Haneke, todo un crimen. Sentimos sin duda que somos nosotros mismos grabados por no se sabe quién, que también nosotros estamos desprotegidos frente a ese imaginario de las cintas.

Así pues, si Haneke es lo Real, está claro que ese no es nuestro lugar: nosotros encerrados en la sala del cine somos de la misma carne que los Laurent encerrados en una casa que tiene aspecto de caja fuerte, mientras Haneke, invisible, el auténtico afuera de la imagen, de lo visible, está justamente en el lugar intermedio entre los dos espacios cerrados, en la pantalla intangible que separa esos espacios. Y ese lugar intermedio es justamente el que de nuevo se hace presente en la clausura de la película como el abismo insalvable o el tiempo infinito que media entre la infancia de Georges y la de Pierrot. Entre ambas imágenes, grabadas, cortadas y pegadas por Haneke desde fuera, ofrecidas por Haneke a Georges en su sueño de narcóticos y a nosotros en nuestro sueño cinematográfico, está el crimen y la esperanza de justicia: el crimen de Georges, que ha robado para siempre las imágenes de una infancia feliz de Majid; el crimen de Haneke, que roba todas las imágenes, que es el dueño del imaginario

de Georges y del nuestro; y la promesa de un montaje final compasivo, un montaje que no obedezca al puro antojo de Michael H., sino que devuelva el pasado al futuro, que ligue, como sólo lo puede un dios, lo que el hombre ha roto.

# El poder del círculo

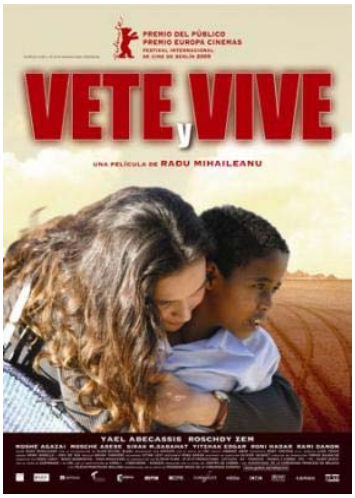
AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE

*Vete y Vive* (*Va, Vis et Deviens*)
2005 Radu Mihaileanu

El film de Radu Mihaileanu -Radu Buchman- es un cuento oriental.

Más allá del equilibrio en la composición del complicado mosaico israelí o la sutileza con la que se aproxima al sufrimiento, el relato traza la parábola de un círculo mágico.

**Falashas**




La diáspora de los falashas -judíos etíopes extranjeros en su propia tierra- reproduce la infatigable errancia del hombre, destinado como Adán a habitar la tierra bajo el estigma de una prohibición -nunca regresar al Edén-, que es también promesa de una nueva tierra.

Así con el paso de las generaciones, un sinnúmero de nombres recorre cada nombre, como un hombre siempre repetido, soñado mil veces, que se irguiera de nuevo en el momento de la transmisión: Scholomo habla a su hijo desde la soledad inmensa del desierto -cierre del círculo, inicio del relato- cuando es invocado por primera vez bajo su nombre: Abba -"padre".

El recorrido de Mihaileanu se alimenta de la conciencia de la multiplicidad de las caras, de los mil nombres del padre.

La existencia de Schlomo (interpretado por Mosche Agaza como niño) dependerá de la repetición y recuento de esos nombres, padres y abuelos, tíos y hermanos, que le proporcionan la adscripción a un linaje, y una identidad a la que le encadenan.

Idéntica confusión al descubierto en las controversias entre las distintas sectas judías respecto a la identidad divina. La multiplicación de las lecturas de la Torah revela, al tiempo que un antiguo saber sobre la letra, el odio de siempre a un dios desconocido y sus criaturas.

Por efecto de la enumeración de esos nombres, sin embargo, se compone una cadena infinita que, leída uno por uno, dibuja un solo rostro.

**Identidad**

Es conmovedor el recorrido que, en su construcción mitológica, hace pasar a Schlomo de una identidad que devuelve la mirada de la madre -luna llena-, a otra oculta sostenida por la presencia de un padre que no se reconoce.

Cómo, si no, acarrear el nombre, como si fuera leve, de ese niño muerto.

Así también a su debido tiempo, Yael (Yael Abecassis) revela a Schlomo que fue Yoram (Raschdy Zem), su padre adoptivo, quien se empeñó tenazmente en adoptarle (…esos huérfanos falashas… habría que adoptarlos a todos; por lo menos uno).

**La mirada del niño**

La mirada del niño de nueve años es la mirada del realizador. Un punto de vista que intenta no dejarse confinar en la dialéctica entre judío y cristiano, blanco o negro, occidental u oriental. Adán es del rojo de la tierra, y está habitado por el aliento del padre, que le confía su palabra.

A través de sus ojos y sus pies desnudos, intentará recobrar la hermosura del rostro de la madre, oculto tras un velo.

El niño lleva en su nombre inscrito el salomónico gesto de la madre -que no sacrifica al hijo: abarca el mundo- poderoso como un mandato que le obliga a vivir: Vete, vive y sé. No vuelvas hasta entonces.

**Agua y Sol**

La dialéctica entre el sol del desierto y el agua de los kibbutz israelíes es también la de la luna y el sol, la del tiempo de peregrinaje a través del desierto y la llegada a la tierra prometida, fuente de luz, leche y miel.

El Qes Amhra (Yitzhak Edgar), padre espiritual de Schlomo, que intermedia el contacto con la madre a través de su escritura, confiesa al niño que le odió durante mucho tiempo hasta poder admitirle como hijo -en el lugar del suyo, su hijo- y transmitirle su legado.

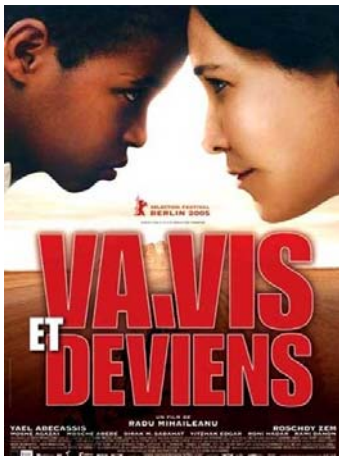
El mismo odio por parte del padre polaco de Sarah (Roni Hadar) o incluso de Yoram, cuando un Schlomo ya adulto (Shirak M. Sabahat) se resista a luchar por Israel por medio de las armas.

Pero si el agua puede ser la vida de la tierra, no es sin el sol, como el sol sin ella resultaría abrasador.

El cauce debe encontrar su origen para conjugarlos. Sólo entonces podrá cumplir Schlomo el encargo de la madre.

Schlomo aprende a vivir y a preservar la vida en sus distintas formas.

Pero no terminará de ser del todo



hasta afrontar el momento de mostrar ante Sarah su identidad desnuda, como Adán; ella será su tierra -Adama.

Deberá todavía regresar al desierto y esperar en silencio la llegada del hijo: su llamada; sólo entonces, con la mirada del padre, podrá reconocer el gesto -petrificado en la espera- de la madre.

Tiene lugar la conjugación perfecta de los tiempos; es ahora el hijo quien abraza a la madre y le concede un rostro.

El círculo se ha cerrado: suena un grito. Terrible, como tras la palabra de la primera mañana.

En Portada: Luis Marco

Las ilustraciones de Luis Marco -"*Símbolos*"- forman parte del proyecto *Yo Soy*.

*"...Hace diez años que a mi padre le fue diagnosticada la enfermedad de Alzheimer. Al principio notamos que cada vez escribía peor, llegando en una segunda fase a olvidar algunas letras sustituyéndolas por formas con algún lejano parecido a las originales. A partir de ese momento empecé a guardar todos sus escritos y de allí surgió el primer trabajo del proyecto utilizando para ello las letras olvidadas, sacándolas del texto y tratando de convertirlas en símbolos..."*

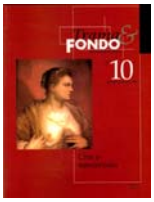
## Números anteriores

Cualquiera de los números anteriores puede adquirirse pidiéndolo al Apartado de Correos 202 (28901, Getafe) o a través del Boletín de Suscripción.

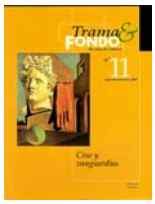
7 **Cine y psicoanálisis:** J. González Requena: Casablanca: *La cifra de Edipo*. L. Martín Arias: *Un perro andaluz: Lectura y diferencia sexual*. J. Garmendia Castillo: *Implicaciones entre psicoanálisis y arte. Un viaje de ida y vuelta*. COLOQUIO: *Cine y psicoanálisis*. P. Poyato: *Un caso paradigmático: Luis Buñuel. (Análisis del film* Un perro andaluz*)*. H. J. Rodríguez: *Robert Bresson: Una casa sin ventanas*. S. Torres: Carretera perdida: *Los laberintos del lenguaje*. A. Ortiz de Zárate: *Lo imaginario y la psicosis. (El trastorno psicótico en un contexto lingüístico)*. B. Casanova: *La firma en el cine*. P. Canera: *Texto y crítica en Walter Benjamin.*

8 **Nuevas apostillas al discurso televisivo:** J. Urrutia: *La lengua de la televisión. Efecto y síntoma.* V. García Escrivá: *Sobre fútbol y televisión.* M. Canga: Q10*: forma y signo en el texto publicitario.* S. Blancas Álvarez: Vértigo *en los títulos de crédito y cartel cinematográficos.* J. González Requena y A. Ortiz de Zárate: Léolo*. El valor de las palabras.* J. Barja: *La enfermedad mortal.*

9 **El espíritu de la colmena:** J. L. Castrillón: *Hacia una construcción de lo simbólico en* El espíritu de la colmena. J. González Requena: *Texto artístico, espacio simbólico (con* El espíritu de la colmena *como fondo).* L. Martín Arias: *Historia (de España) e intrahistoria (del sujeto): de Unamuno a Erice.* M. Delgado Ruiz: *Antropología y posmodernidad.* B. Casanova: *El valor de un libro.* M. Canga*: Travesía de David Salle en Bilbao.*




10 **Cine y manierismo:** M. Canga: *Esquema de* La dolce vita. B. Casanova: Con la muerte en los talones: *el sabor del tiempo.* P. Poyato Sánchez: *El tren: escenografía y metáfora en* Deseos humanos*, de Lang.* J. González Requena: *La Mujer, los Pájaros y las Palabras.* L. Martín Arias: *Consideraciones en torno al fantasma.* V. García Escrivá: *El interrogante de Ulises.* S. Torres: *Dolor o Tedio.* L. Torres: *Alfred Hitchcock.* A. Ortiz de Zárate: *El oscuro legado de la culpa.* J. L. Castrillón: *Amaneceres ensangrentados.*




11 **Cine y vanguardias:** F. Vela: *Desde la ribera oscura (para una estética del cine)*. R. Gubern: *Crisis de identidades*. J. González Requena: La Edad de Oro. P. Pedraza: *La amante mecánica (Vanguardia y máquina)*. B. Siles: *Maya Deren: La levedad del laberinto circular*. I. Martín Jiménez: *La simbólica del padre en* S. Manuel Bueno, mártir. M. Canga: *Helmut Newton. Fotografía y erotismo*. A. Ortiz de Zárate: Inteligencia Artificial. L. Moreno: *Canciones y juegos para decir te quiero*. L. Torres: *Yi-Yi*.

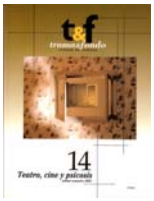
12 **La Representación y el Horror:** J. González Requena: *11 de Septiembre: escenarios de la posmodernidad*. G. Imbert: *Azar, conflicto, accidente, catástrofe: figuras arcaicas en el discurso posmoderno*. L. Martín Arias: *Tauromaquia, o cómo plantarle cara al Horror.* M. Canga: *La Imagen y el Dolor. Comentario sobre Sade.* S. Torres: *La Guerra, esa violencia ¿ajena?* B. Casanova: Jumanji*. El grado cero de la aventura*. J. Díaz-Cuesta: *El hombre frente al terror en* Duel *de Steven Spielberg*. L. Torres: *El ave sin red*. A. Ortiz de Zárate: *Imágenes con Halo*. L. Moreno: Mulholland Drive*, de David Lynch*. M. Sanz: *Del amor y la Muerte. Grabados.*

13 **Arte y psicosis:** J. González Requena: *El Horror y la Psicosis en la Teoría del Texto*. A. Ortiz de Zárate: *Van Gogh, el sembrador de sueños*. P. García Castillejo: *Nijinsky: la fragilidad de un genio.* S. Parrabera: *Música y Psicoanálisis: Rachmaninoff.* B. Casanova: *Lo Siniestro en* Los elixires del diablo *de E.T.A. Hoffmann.* M. Sanz: El jardín del paraíso*, de Hans Christian Andersen.* O. Martín Díaz: *Goya. Pinturas negras*. J. Bermejo y P. Couderchon: *Cine, género e identidad: encuentros y "desencuentros".*

Para más información y contactos:
*www.tramayfondo.com*

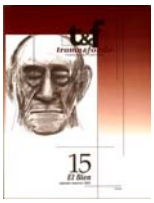
**Teatro, cine y psicosis:** M. Canga: *Lectura de* Macbeth. R. Hernández Garrido: Woyzeck. *Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis*. L. Moreno Cardenal: *Las representaciones de "Mr. Replay"*. E. Parrondo Coppel: *André Bazin: ¿un teórico del horror?* J. Abreu González: *La Enunciación y el Horror: la cámara en el cine posclásico*. B. Z. Moya: *Blue Velvet, o el ansia como eje de un título*. A. Berenstein: *Introducción a una teoría de las pulsiones*. J. González Requena: *Teoría de la verdad*. G. Kozameh Bianco*: El cine y el espectador que "mira"*. A. Garrido*: Ventanas, Papeles y el Hombre del Saco.*

14




**El Bien:** C. Castrodeza: *Una historia natural del Bien*. J. Moya Santoyo: *El bien y el mal: ejes del desarrollo y final del universo*. J. González Requena: *Del soberano Bien*. F. Baena: *Notas para un ensayo de la fotografía lograda*. L. Torres: *Lectura textual de* Cuento de Tokio *desde la perspectiva del Bien*. B. Casanova: *Lacan y la esencia de Antígona*. J. L. López Calle: *Del sentido al síntoma del sinsentido en Umberto Eco*. J. Camón Pascual: *Caín y Abel: Génesis del Bien*. V. Brasil: *El lugar del Amado*. V. Lope Salvador: Exótica *de Atom Egoyan*. G. Cabello: *La cámara y el espejo en* Carretera Perdida. M. Romo: *Entre lo obsceno y lo sublime: Witkin*. I. Torres: Himnos a la noche *de Novalis: muerte, amor y poesía*. L. Moreno: *Los tres Reyes Magos*. A. Ortiz de Zárate: *Geometría del acto.*

15




**La diferencia sexual:** J. González Requena: *El Héroe y la Mujer*. L. Martín Arias: *La construcción de la diferencia sexual en la fiesta de los toros*. A. Berenstein: *La familia sexual*. V. Lope: Caravana de mujeres*: la mirada de los hombres fotografiados*. M. Canga: *La puerta roja de* Roma *(Fellini, 1972)*. J. Rubio: *La identidad sexual de los jóvenes en la publicidad de Bacardi*. J. L. Gimeno: *El origen común de la diferenciación: la matriz humana*. P. Poyato: *La relación Francisco de Asís-Clara en el texto fílmico*. J. Díaz-Cuesta: *A la atención de las dinosaurias y los dinosaurios que ha dirigido Steven Spielberg*. V. Sánchez Martínez: Sherlock Junior. *Diferencia sexual y relación de objeto en la obra de Keaton*. J. Abreu: *La diferencia sexual en* Tigre y Dragón. F. Baena: *Donna Haraway. De la representación a la articulación.*

16

**La mujer y el goce:** J. González Requena: *Escribir la diferencia*. M. Vidal Estévez*: Influencia de la intemperie simbólica*. Tristana*: Triste Ana, triste mundo*. M.-C. Estada: *Se juega aquí: en mi cuerpo*. L. Torres: *La utopía sexual en* Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada, un segundo antes de despertar *(Salvador Dalí, 1944)*. A. Ortiz de Zárate: *El deseo femenino y la muerte en* El amante *de Marguerite Duras*. B. Casanova: *El alma enamorada del Verbo: lo femenino y lo masculino en el texto místico*. L. Moreno Cardenal: *Coplas del Absoluto*. M. Sanz: *Cenicienta*. G. Kozameh Bianco: *Un disfraz para la verdad*. E. Parrondo: *Cine y diferencia sexual. Apuntes feministas*. J. Camón Pascual: *Todo lo que usted quiso saber sobre los ángeles pero nunca se atrevió a preguntar o de por qué los ángeles son sin-sexo*. J. Bermejo Berros*: Los relatos de seducción: identificadores de la diferencia sexual*. F. Cordero*: Cuando vayas con mujeres no olvides el látigo.*

17

**Lo sagrado:** E. Gavilán: *El hechizo de Semana Santa. Sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid*. L. Martín Arias: *"¡Dios te bendiga!": utopía y anamnesis en* Casablanca. F. Cordero: *El terror a la historia y el compromiso con lo sagrado. El último suspiro de Derrida*. J. González Requena: *El Arte y lo Sagrado. En el origen del aparato psíquico*. M. Canga: *El martirio de S. Bartolomé*. L. Torres: *Liberty Valance y Howard Beale: espacios sagrados*. B. Casanova: Sacrificio*, de Andrei Tarkovski*. C. Marqués Rodilla: *Guerras de religión, guerra de sexos y goce estético*. J. Camón Pascual: *Schönberg unplugged: la mujer en la espesura*. A. P. Ruiz Jiménez: *Mystic Box. A propósito de* Million Dollar Baby. B. Siles Ojeda*: Una mirada heterodoxa sobre el relato cinematográfico.*

18

**Deconstrucción/Reconstrución:** P. Bertetto: *La lágrima y el reflejo. Del análisis a la teoría del film*. M.C. Estada: *Madre adentro*. J. González Requena: *Dios*. L. Moreno Cardenal: *Destrozo y destreza*. E. Parrondo Coppel: *Nietszche y Freud: una subversión feminista*. M.A. Lomillos: *Reconstruyendo la identidad: Agnès Varda se pasea con su cámara digital*. R. Hernández Garrido: *El pudor*. V. Sánchez Martínez: *Farsa y parodia en los films de Charles Chaplin*. J. Moya Santoyo: *Deconstrucción y reconstrucción de la idea de Dios en* Honest to God. J. Camón Pascual: *Deconstruyendo a Derrida*. C. Marqués Rodilla*: El acontecimiento del amor: un gesto platónico*. T. González*: La hipertrofia del imaginario.*

19

t&f

trama&fondo

www.tramayfondo.com

**OFERTA DE SUSCRIPCIÓN**

Por cada nueva suscripción a *Trama y Fondo* (4 numeros mínimo) regalo de un libro a elegir entre los siguientes, que se enviará a su domicilio según existencias (marcar por orden de preferencia del 1 al 3):

***El cine de Víctor Erice*** + vídeo de "El espíritu de la colmena" (de José L. Castrillón e Ignacio Martín). Nº de preferencia:

***El cine en el cine: Vida en sombras*** + vídeo de "Vida en sombras" de Llobet Gracia (de Basilio Casanova). Nº de preferencia:

***El cine como experiencia estética*** (de Luis Martín Arias). Nº de preferencia:

# Boletín de Suscripción

Cortar o copiar este Boletín y enviarlo por correo postal al Apartado 202 – 28901, Getafe, Madrid, o por correo electrónico a *tyf@tramayfondo.com*

☐ Deseo recibir en mi domicilio el/los número/s..... de Trama y Fondo al precio de 8 euros c/u., gastos de envío incluidos.

☐ Deseo suscribirme por cuatro números a Trama y Fondo a partir del número..... (incluido).

**España:** 28 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 4 euros de gastos de envío).

**Europa:** 32 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 8 euros de gastos de envío).

**América:** 37 euros (4 números a razón de 6 euros por número + 13 euros de gastos de envío).

El pago correspondiente se hará efectivo mediante la fórmula señalada:

1 **Transferencia bancaria a nombre de Trama y Fondo:** Banco de Santander- Central Hispano (BSCH), nº de cuenta: **0049 4679 11 2993015873 (Adjuntar comprobante).**

2 **Talón nominativo a favor de Trama y Fondo**

3 **Domiciliación Bancaria**:

*Autorización Bancaria*

Sírvase tomar nota de atender hasta nuevo aviso, con cargo a mi cuenta, los recibos que en mi nombre les sean presentados para su cobro por *Trama y Fondo* por la cantidad de ..... euros.

NOMBRE Y APELLIDOS D.N.I.

DIRECCIÓN C.P.

POBLACIÓN PROVINCIA

TELÉFONO FAX E-MAIL

NÚMERO DE CUENTA

BANCO O CAJA DE AHORROS DOMICILIO AGENCIA

Fecha y Firma