

Europa, la ballena y lo demoníaco

LORENZO JAVIER TORRES HORTELANO

Universidad Rey Juan Carlos

Europe, the whale and the demonic

Abstract

With the aim of attempting to establish the symbolic structure underlying images on the whole, in this paper we carry out the textual analysis of some key sequences from the film *Werckmeister Hármoniák* by Béla Tarr and how they intertwine with an author's childhood memory. To be precise, herein we are concerned with the symbolic structure arising from the utilization of an element shared by the childhood memory and the film. It is our purpose to highlight the importance and meaning of symbols for European and Western culture construction and survival.

Key words: Béla Tarr, *Werckmeister Hármoniák*, Demonic, European Symbols

Resumen

A partir del análisis textual de algunas secuencias clave de la película *Werckmeister Hármoniák* y de su entrecruzamiento con un recuerdo infantil del autor, se intenta analizar la estructura simbólica que subyace en las imágenes en general. En concreto, la que surge de la utilización de un elemento común entre el recuerdo infantil y la película. A partir de ello se pretende ahondar en la importancia de los símbolos, a través de sus imágenes, en la construcción y pervivencia de la civilización europea y occidental.

Palabras clave: Béla Tarr, *Werckmeister Hármoniák*, Demoníaco, Símbolos europeos

Los elementos gráficos que se muestran en este cartel y su disposición, recuerdan a los que canónicamente aparecen en el cartel de una película de acción. Más abajo explicaré por qué lo muestro y si realmente se corresponde con ese modelo; de momento me sirve para la introducción a mi análisis, pese a que no tiene que ver directamente con el grueso de las imágenes que voy a analizar.

Los actores del cartel nos miran de una manera especial: desde arriba, en contrapicado –elemento canónico de enaltecimiento del actor– y mostrando una mirada tan intensa que parecería que fija su objetivo más allá de la bandera europea mostrada y de la escena bélica que se libra en la parte inferior ¿En qué reside la especial pregnancia de esa mirada, más allá de su capacidad retórica de interpelación a los espectadores?



Ante esta pregunta que pone en evidencia la presencia de una mirada tan pregnante, es necesaria una lectura que vaya más allá del mero análisis formal. Una que, además, atienda a la pulsión bélica que reside en la parte inferior del cartel, la cual no deja de matizar e impulsar esa mirada.

En otro sentido, me pregunto por la especial energía y materia que hace que los símbolos perduren en una civilización a través de sus imágenes¹.

Por ello, es conveniente buscar en el origen; así que desde la posición del analista de imágenes que se implica en el análisis que propongo aquí, quizá sea pertinente traer a colación una anécdota personal autobiográfica que me ayude a afrontar esa apelación escópica: en el colegio, a la edad de 4 ó 5 años, nos habían mandado escribir una redacción de tema libre. Yo entregué una mezcla de cosas que creí o imaginé leer, de mi propia imaginación y quizá, también, de recuerdos inconexos de un sueño que podría haber tenido por aquel entonces. Era una historia sobre el origen de las ballenas: en ella, sostenía que realmente quizá no eran lo que parecerían ser sino unos extraterrestres abandonados a modo de castigo en la Tierra por sus semejantes. Con ese eficaz *disfraz* de ballena habrían sobrevivido desde entonces.

Posteriormente, nunca he sabido hasta qué punto me inventé la historia, la leí o, lo que me parece más interesante, la soñé. Y digo que es más interesante porque quizá se localiza en ese sueño una de las características esenciales de lo onírico que propusiese Sigmund Freud: la inversión del significado de alguno de sus elementos latentes.

La inversión o transformación de un elemento en su contrario es uno de los medios de representación que el sueño emplea con mayor frecuencia. Por serle de múltiple utilidad, sirviendo, en primer lugar para dar cuerpo a la realización de deseos, contraria a un determinado elemento de las ideas latentes. La expresión «¡Ojalá hubiera sido al revés!», es, con frecuencia, la que mejor traduce la reacción del yo contra un recuerdo penoso. *Pero cuando la inversión se nos muestra más valiosa* es cuando la consideramos desde el *punto de vista de la censura*, pues crea una considerable deformación de los elementos que de representar se trata, hasta el punto de paralizar al principio, toda tentativa de comprensión del sueño. Por tanto, *cuando un sueño nos rehúsa tenazmente su sentido*, deberemos intentar la inversión de determinados fragmentos de su contenido, operación con la cual queda todo aclarado en el acto muchas veces. Además de la inversión del contenido, habremos también de tener en cuenta la de la *sucesión en el tiempo*².

Así, las ballenas de mi historia actuarían como sustitutas o máscaras del Otro por excelencia, el Extraterrestre –lo que constituiría una estructura simbólica básica de sustitución.

¹ Este artículo es una reelaboración de sendas comunicaciones presentadas en el *II Congreso de Cine Europeo Contemporáneo (CICEC)*, Barcelona: CCCB, Universitat Pompeu Fabra, junio 2006 y el *IV Congreso Internacional de Análisis Textual "Símbolos e imágenes"*, Segovia: Universidad de Valladolid, noviembre de 2007.

² FREUD, S. (1900): *La interpretación de los sueños*, (capítulo VI: La elaboración onírica, C) Los medios de representación del sueño), *Sigmund Freud CD Obras Completas*, de la edición de Biblioteca Nueva, In Context, Argentina, 1995.

Otra estructura que localiza Freud y que se cristaliza en mi historia es la de inversión: las ballenas eran extraterrestres, es decir, provenientes del espacio exterior y, topológicamente, provenientes de *las alturas*. Sin embargo, las ballenas son básicamente animales marinos que se lanzan fuera del agua para respirar³; es decir, monstruos de las profundidades.

En lo que sigue voy a intentar relacionar este recuerdo infantil con una película, *Werckmeister Hármoniák*⁴ sobre la que he investigado y en las que noto cierto eco con la inversión y sustitución hallada; pero sobre todo, la traigo a colación porque en ella aparece también una ballena de mirada de infinita tristeza, quizá como la de ese extraterrestre exiliado.

³ Quizá este hecho de respirar fuera del agua, como corresponde a todos los mamíferos, incluidos los marinos como éste, es lo que me llevó a *sospechar* en mi infancia de su origen incierto. Por cierto, que la etimología de ballena proviene del latín *ballaena*, y éste del griego *φωλαίνα* o *lanzar* (también *soplar*, *hincharse*).

⁴ *Werckmeister Hármoniák*, Béla Tarr, Hungría, 2000. Este director no ha estrenado ninguna película comercialmente en España.



El arranque de la película muestra un plano-secuencia canónico en el que se ven las llamas de un hogar. Un plano de arranque, pues, canónico, como lo es ese punto de ignición del que surgen todos los relatos. Sin embargo, una mano entra en plano y apaga el fuego con los restos de una cerveza.

Sin solución de continuidad, una panorámica abarca casi todo el espacio del bar en el que se desarrolla la acción, ¿quizá una nuevo horizonte para el sentido que podría abrigar el fuego del hogar? No, inmediatamente, el que lo apaga –el dueño del bar– anuncia que es hora de cerrar.

Por lo tanto, no va a haber ninguna llama que vaya a sostener el sentido de lo que se nos va a contar. En términos de Teoría del Texto diríamos que, casi sin haber empezado, se ha apagado ya el Punto de Ignición.

Una atracción de feria llega a una ciudad de provincias húngara: un camión con tráiler surge de la oscuridad. El protagonista del relato, János Valuska, será el primero en verlo llegar, marcándose así desde el primer momento su especial relación con lo que hay en el interior del remolque. Una relación que, no está de más apuntarlo, viene marcada desde el principio por la posición de inferioridad de Valuska: el contrapicado de la imagen se ve reforzado por el empequeñecimiento de su figura, la





cual, además, queda cortada a modo de perro semihundido goyesco, resituándose el remolque –y, lógicamente, lo que transporta en su interior, una ballena disecada – en un punto alto de la imagen.

Aquí aparece una inversión –en términos freudianos– hacia lo alto de la ballena, como sucedía en mi recuerdo infantil. Esto se ve reforzado a lo largo de la película, pues en ella se verá siempre a la ballena en lo alto del tráiler hasta que, al final, se muestre desparramada por el suelo de la plaza.

La ballena produce un efecto hipnótico sobre la gente que va a verla, incitándoles a provocar el caos y la destrucción en la ciudad.

Como he señalado, el nombre del protagonista es János, por lo que no se puede pasar por alto la relación con el Jonás bíblico que he introducido más arriba. Como es sabido, éste forma parte de una críptica historia bíblica –*Libro de Jonás*– en la que hay *un gran pez* como protagonista. En ella, el profeta Jonás es impelido por Dios para que sea una especie de correveidile –Jonás significa *paloma de la paz* en hebreo⁵– con el pueblo de Nínive, con el fin de persuadirles para que se arrepientan de su maldad, con la advertencia de, en el caso de no hacerlo, ser castigados.

Es interesante recordar a la forzada posición con la que el público de la Capilla Sixtina debe mirar la magna obra, sobre todo si se tiene en cuenta el elemento de inversión de la mirada que llevo señalando desde el principio.

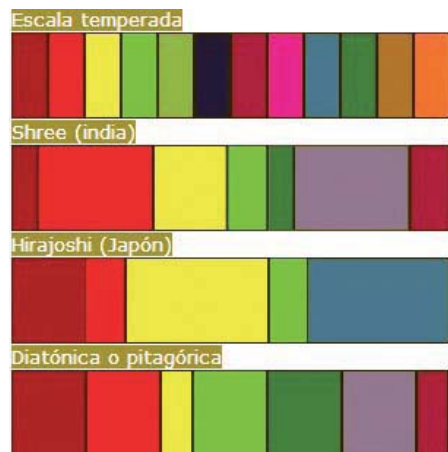
Además, es de destacar que, pese a la importancia del *gran pez* en la composición que Miguel Ángel diseñó, lo que más impresiona es la intensa mirada de terror de Jonás hacia un lugar fuera de campo, muy por encima de su cabeza y en el que se supone que está Dios.

De nuevo con János, se comprobará que éste también es una especie de mensajero en la trama de la película, pues se le ordena investigar

⁵ Y el nombre de su padre, Amittai, otro personaje bíblico, significa mi verdad en hebreo.



Miguel Ángel, El profeta Jonás, Capilla Sixtina, 1508-1512.

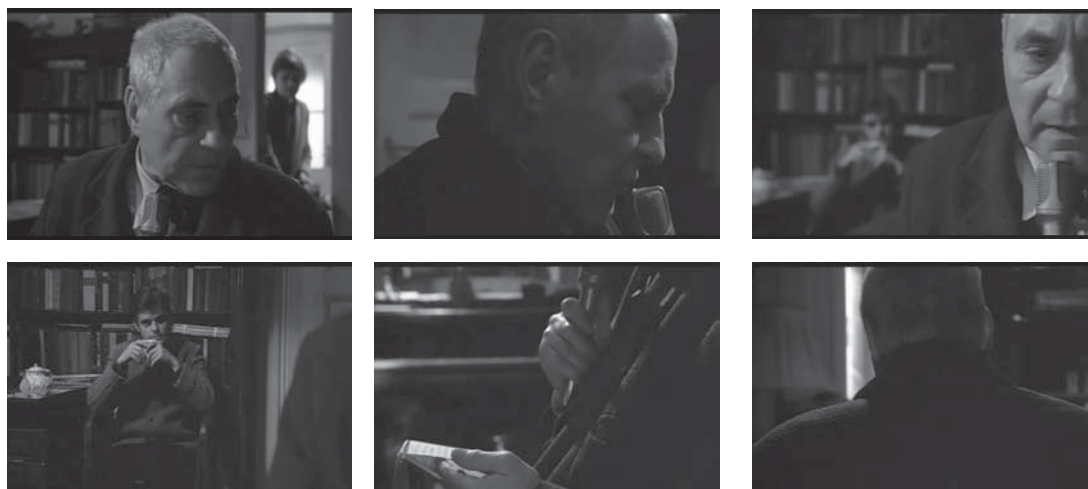


sobre los extraños sucesos ocurridos tras la llegada de la ballena y sus supuestas huestes. Los que le dan el mandato, un matrimonio separado, son otros dos personajes de peso en la trama: él, Eszter, un músico y teórico de la música que se dedica a filosofar sobre las *Armonías Werckmeister*.

Estas armonías se refieren a la escala musical que el musicólogo barroco Andreas Werckmeister estableció en el siglo XVII⁶. Es la llamada *escala temperada* la cual venía a establecer de forma matemática cómo deberían ser las armonías y composiciones musicales desde ese momento y hasta la actualidad. Esta escala musical, entre otras cosas, parece ser que facilitó el desarrollo espectacular que la música occidental tuvo desde ese momento. Es un tema discutido aún hoy día, por lo que hay diversas teorías al respecto. Sin olvidar, además, que en otras culturas hay otro tipo de escalas idiosincráticas, las cuales, como puede verse en el gráfico, son aparentemente más irregulares, pero que han dado lugar, igualmente, a ricas tradiciones musicales hasta hoy día.

Me interesa destacar, sin embargo, que hay teóricos de la música que afirman que algo que tiene que ver con el sentido profundo de ésta, más que con la técnica, se perdió en el camino. El mismo Eszter reflexiona al respecto en su estudio de música:

⁶ De todas formas, aunque la gama temperada ya fue apuntada por Simón Stevin (1548-1620) en sus documentos inéditos, estas ideas se importaron a Europa desde China (Dinastía Ming) a partir del libro del Príncipe Chu Tsai-Yu *Una nueva historia de la Ciencia de los diapasones* (1584). Los chinos no le prestaron mucha atención, pero los europeos vieron rápidamente las ventajas, siendo Mersenne quien reeditó las ideas de Chu Tsai-Yu en uno de sus libros sobre teoría musical titulado *Harmonie Universelle* (1636). Cfr. BUELOW, George J. "Andreas Werckmeister", Grove Music Online, ed. L. Macy (consultado el 30 de septiembre de 2006, <http://www.grovemusic.com>).

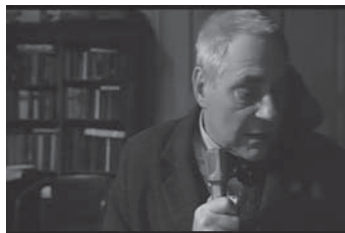


– ...hay una duda que no es técnica, es más bien una pregunta filosófica [Entra János y se sitúa todo el tiempo a la espalda de Eszter hasta...]. De modo que el sistema tonal en cuestión, por investigación, nos ha conducido inevitablemente a una prueba de fe, en la cual preguntamos: ¿Qué es lo que nos hace creer que esta armonía, la base de cada obra maestra, refiriéndose a su propia irrevocabilidad, realmente existe o no? [...que János desaparece y la cámara se centra en Eszter que habla en primer plano. La cámara se mueve todo el tiempo a su alrededor de manera hipnótica] Aquí se ve que deberíamos hablar de, no investigación en la música, sino de una realización única de no-música que durante siglos ha sido tapada. Un escándalo terrible que deberíamos revelar. De ahí la situación vergonzosa de que todos los intervalos en las obras maestras de muchos siglos son falsos. Lo cual quiere decir que aquella música y su armonía y eco, su encanto paralizante está completamente basado en un fundamento falso. Sí, tenemos que hablar de un engaño incuestionable, aún aquellos que no están muy seguros, los pequeños moderados, deben comprometerse ¿Pero qué tipo de compromiso, **si la tonalidad musical pura es simplemente una ilusión**, y los intervalos musicales verdaderamente puros no existen? [Aparece de nuevo János a la espalda de Eszter hasta que la cámara se queda sólo con el primero, excluyendo a Eszter] Aquí tenemos que reconocer el hecho de que aquellos tiempos eran más afortunados que estos, aquellos de Pitágoras y Aristoxeno. Nuestros antepasados estuvieron satisfechos por el hecho de que sus instrumentos puramente afinados sólo podían ser tocados en algunos tonos, ya que nos les inquietaban las dudas, porque sabían que las armonías divinas eran provincia de los dioses [Se vuelve a Eszter]. Más tarde, por si esto no fuera bastante, su desquiciada arrogancia decidió tomar posesión de todas esas armonías de los dioses. Lo hicieron a su manera. Cargaron a los técnicos con la búsqueda de la solución, [Panorámica sobre el micro que sostiene Eszter] Praetorius, Salinas y finalmente Andreas Werckmeister⁷ quién resolvió el problema dividiendo la octava de la armonía de los dioses, los doce tonos medios, en doce partes iguales [La cámara sigue su movimiento circular alrededor de Eszter, el cual se nos muestra ahora de espaldas en plano medio]. De dos semi-tonos, él falsificó uno. En vez de diez teclas negras, cinco fueron usadas y así concluyo. Tenemos que dar la espalda a este desarrollo de los instrumentos al llamado Temperamento igual y volver a la afinación natural de los instrumentos. Cuidadosamente, tenemos que corregir los errores de Werckmeister. Tenemos que referirnos a estas siete notas de la escala pero no desde la octava [La cámara cierra su movimiento circular alrededor de Eszter, y de nuevo aparece János al fondo], si no a, siete calidades distintas e independientes como siete estrellas fraterna-

7 – Michael Praetorius (Kreuzberg, 15 de febrero de 1571, 15 de febrero de 1621), fue un compositor alemán, organista y escritor de música. Fue uno de los más versátiles compositores de su época e influyó en el desarrollo de formas basadas en himnos protestantes.

– Francisco de Salinas (Burgos, 1513, Salamanca, 1590) fue músico, compositor y humanista. Perdió la vista a edad temprana. Estudió humanidades, canto y órgano en la Universidad de Salamanca. Publicó *De Musica libri septem* en Salamanca en 1577. Trabajo de investigación folklórica en el que analiza la música bajo las modalidades diatónica y cromática, así como las formas musicales y el ritmo.

– Andreas Werckmeister (Benneckenstein, 30 de noviembre, 1645, 26 de octubre, 1706) fue un organista, teórico de la música y compositor de la época barroca.



les en el cielo. Lo que tenemos que hacer entonces es ser conscientes de que esa afinación natural tiene sus límites [János se levanta y sale de la habitación quedando antes tapado por él Eszter] y de que es un límite inquietante que definitivamente excluye el uso de ciertas cimas demasiado elevadas [Leve zoom de la cámara sobre el rostro de Eszter, cuya mirada se abisma].

Quizá sea interesante recordar para comprender este extenso monólogo que en la 2ª mitad del siglo XVIII surgió una problemática a partir de la aparición del concepto de estética y el gusto, en la que frente al modelo clásico anterior, en el que lo sagrado gestionaba todo aquello que tenía que ver con el arte, empezó a pensarse en el arte como una ciencia que debía acomodarse a la Razón y al nuevo método científico. Todo ello, pese a que por el camino se dejasen cosas importantes para el sentido de la música y el arte en general.

En palabras de Eszter, de las *limitaciones* del modelo anterior se obtenían *cimmas demasiado elevadas* o, dicho de otro modo, el hecho de borrar esas limitaciones no garantiza seguir llegando a esas cimas.

De alguna manera, János, en esta secuencia, también *es tragado* por el músico filósofo: éste inunda la estancia con su discurso, al tiempo que la cámara da vueltas a su alrededor en 360°. Este movimiento circular sólo se rompe cuando la cámara se queda fija en János, que escucha atentamente a Eszter cuando éste empieza a hablar de los filósofos clásicos –también preocupados por la música– y de la verdad que sus teorías encerraban, pese a la limitación real que propusieron de que los instrumentos sólo podían tocarse según algunas tonalidades determinadas; proposición, por otra parte, que fusionaba a la música con lo sagrado.

La cámara se mueve de nuevo cuando el filósofo salta hacia el pasado más reciente.

El sentido de sus palabras podemos ponerlo en relación al establecimiento de una sociedad basada en una serie de valores deconstruidos o imaginarios, muy racionales y científicos, pero desprovistos de un lugar para lo sagrado.

También es interesante fijarse en esta secuencia en cómo Eszter sostiene el micro: ese *arpón* (con su cuerda o cable) por el que sus palabras quedan grabadas y que podrían servir para una acción –quizá enfrentarse a la ballena. Sin embargo, la manera muy marcada de sostenerlo, el hecho de que lee su discurso de una pequeña libreta y el mismo movimiento de la cámara que parece no salir de ese bucle, nos indica que algo

falta ahí: ¿quizá esas *cimas demasiado elevadas* a las que no es capaz de enfrentar? En ellas, como ya hemos visto, está la ballena y para enfrentarla, antes que nada, habría que dirigir la mirada hacia ella.

Sea como fuere, hasta el siglo XVII, la música se relacionaba con el movimiento de los planetas y las esferas celestes –lo que me lleva de nuevo a mi ballena infantil y da más peso a este personaje músico filósofo de la película, como alguien que le da el mandato a János desde una posición intelectualmente elevada –o desde *arriba*.



Ese movimiento de los planetas se escenifica en la continuación del fragmento de arranque que he analizado más arriba. Tras el plano analizado del hogar extinguido, la secuencia se centra en János, personaje un poco infantil, el cual, a modo de ángel simula precisamente, ayudándose de los feligreses del bar, el movimiento del sistema solar, afirmando que en éste se da «un reinado de infinito vacío». Esto es lo que sucede cuando se apaga la llama, cuando ya no hay Punto de Ignición que dé sentido.

Finalmente, el dueño del bar le echa a la calle: «Has bebido demasiado». En este sentido, he afirmado que János está del lado de lo angelical, por ese carácter de mensajero que se desplegará a lo largo de la película; sin embargo, en este momento, se le debería situar también del lado de la locura: se ve en su mirada, en esa capacidad de detallar lo invisible del espacio sideral y, sobre todo, en esa sabiduría sin un sentido que la gestione.

Quizá por ese carácter infantil, János es el personaje que más se acerca a la ballena, hasta casi fundirse con ella en un diálogo imposible en el

que parece hablar a su inconsciente, en el que un Super-Yo siniestro parece dominar la realidad:



– ¡Mira cuántos problemas estás causando! Aunque no hayas dañado a nadie en mucho tiempo y no del todo como el Director se imagina.

Este diálogo continúa físicamente sin solución de continuidad, pero ahora János sólo escucha: son otros tres personajes los que hablan, a veces de forma incomprensible y los cuales se sitúan todavía más allá de la ballena, en el lugar más profundo del tráiler; podría decirse, entonces, en el inconsciente de János. Se oye una voz en off –o, dicho de otro modo, todavía más interior:

– No imagino nada. Pero sé que si no los tranquiliza se van a poner nerviosos y empezará todo una vez más. Dile también que no me sientan bien sus imprudencias ¡Tradúceselo! – ¡¿Por qué?! – Para que su cabeza infantil comprenda que no va a salir, que tú no la vas a sacar, que no va a salir de ninguna manera, tradúceselo – ¡Pero él confía en mí! – No aguantaré que exalte a la chusma con sus mentiras. Dile que se acabó, ahora y para siempre. – Él nunca quiso ir a ninguna parte. – Es el Director quién le lleva. Le contraté para hacer espectáculos y no para incitar a un levantamiento. No le voy a dejar hablar en público. Traduce eso. – No lo haré. Nadie podrá detenerlo hagan lo que hagan. – Ya basta de lloriqueos, la ciudad no quiere a estos bandidos. – No pondré en peligro el buen nombre de la compañía. La última vez ya se pasó de la raya ¡De ninguna manera! ¡Ridículo! – Él no hará caso de ninguna autoridad superior. Nada de eso. En los ojos de sus seguidores, ahí está el Príncipe ¡Ninguna fuerza ordinaria puede detenerle, él tiene energía magnética! ¡Su energía magnética es su desfiguración! ¡Es aberrante! – ¡Un monstruo nato que no sabe nada de nada! El título de príncipe se lo otorgué por motivos comerciales. Pregúntale y verás ¡Sus seguidores le esperan! Están perdiendo la paciencia ¡Para ellos él es el Príncipe! – ¡Entonces está despedido! A partir de ahora es independiente. Y yo voy con él – ¡Tú! – Yo. Haré lo que él quiere, porque él tiene el dinero. Tú eres pobre. El Príncipe es el que gana el dinero – ¡Deja de decir tonterías! ¿Por qué no intentamos arreglarlo? Dile que lo dejaré ir fuera, con una condición: que no abra la boca, no dirá ni una palabra, debe ser tan silencioso como una tumba. Dile eso [en otro idioma] – (En off) El Director no puede marcar las reglas. El Director consigue el dinero y el Príncipe consigue a sus seguidores ¡No hay nada más que discutir!

8 Con esta frase se aclara el propósito del movimiento deconstructivo, de cuya existencia he señalado más arriba que suele dudarse.

Sólo el Príncipe lo ve todo. Y el todo no es nada. Todo son ruinas. Lo que ellos construyen y construirán, lo que ellos hacen y harán, no son más que ilusiones y mentiras. **Cuando se construye sólo se completa a medias. En ruinas, todo está completo**⁸. Lo que piensan es ridículo. Piensan porque tienen miedo. Y el que tiene miedo no sabe nada. El Director no entiende que sus seguidores no tienen miedo y lo saben ¡Sus seguidores van a dejarlo todo en ruinas! ¡Tonterías! – ¡Ve a contárselo a la chusma y no a mí! No seguiré escuchando esto. Yo me lavo las manos. No cargaré con la responsabilidad de sus acciones. Usted caballero a partir de este momento es libre. Puede hacer lo que quiera. Cuando destruya las ciudades, no le quedará ningún lugar en el que esconderse ¿Comprende esto? –Sus seguidores harán lo que les diga. Todo les decepciona. No entiende por qué. Pero el Príncipe sabe perfectamente que es porque el todo no es nada. Acabaremos con esto ¡Los aplastaremos con nuestra furia! ¡Les castigaremos! ¡Seremos despiadados!



Se puede relacionar a este Príncipe con el de las Tinieblas, es decir, con *Nosferatu*, como se intuye por la sombra recortada en el fondo de la imagen. Al final de la película *Nosferatu*, moría el Príncipe por el contacto con la mujer amada, cerca de la cama en la que ésta dormía.

Más abajo voy a analizar brevemente el papel de la mujer en el sentido de la película; pero ahora quiero señalar cómo en la película de Béla Tarr aparecen muchas camas, algunas de ellas, pertenecientes a enfermos de un hospital.

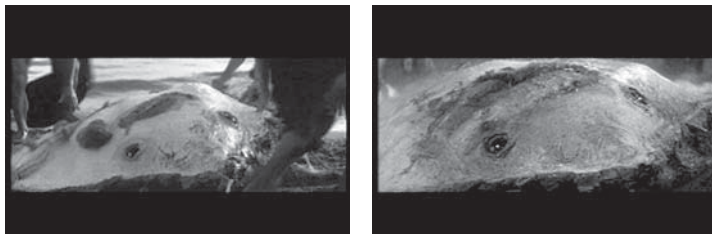
Así, uno de los planos-secuencia más impactantes de la película, con un excepcional uso de la banda de sonido que no casa exactamente con la banda de imagen, es decir, que carece de puntos de sincronización claros, es el del asalto al hospital. Esa falta de armonía, pues, no es gratuita, pues señala la falta de sentido de todo lo que está ocurriendo: el último plano de la secuencia, que se centra en la mirada abismada de János es donde ese sinsentido se muestra de forma más evidente.



Pero antes, es interesante señalar cómo el caos se ha detenido, realmente, ante el anciano derrotado –pero lleno de dignidad– de la bañera blanca, con la piel arrugada, lo que morfológicamente nos recuerda también a una ballena varada.

En este sentido, Manuel Canga señala en su libro *La dulce vita*⁹ cómo en su final aparece un monstruo al que todos los personajes miran, que también tiene que ver con lo demoníaco o como lo define Canga a partir de Lacan, con lo real.

⁹ CANGA, Manuel: *Guía para ver y analizar «La dulce vita»*. Valencia: La Nau, 2004, p. 82.



Habría que recordar aquí de nuevo, a partir de ese anciano que sobrevive al ataque de la horda, la historia de Jonás: siendo un profeta, no quería predicar la palabra de Dios en Nínive –la gran ciudad malvada–, por lo que Dios le castiga a ser tragado por una ballena en la que permanece tres días y tres noches. Sólo cuando se arrepiente, sale del vientre. Va finalmente a Nínive a predicar y Dios perdona a la ciudad; sin embargo, Jonás entra en cólera por ese perdón, según éste, inmerecido, por lo cual es castigado de nuevo por Dios¹⁰. Indudablemente la historia del pez es una referencia a la muerte y la resurrección.

¹⁰ Mt 12:38-42, Lc 11:29-32. Es uno de los 12 libros proféticos conocidos como Profetas Menores, debido a su brevedad.

La clave de la película, sin embargo, está en la figura de la mujer y la relación de Eszter con ésta. Me refiero a su mujer, Tünde Eszter. De hecho, no es cualquier mujer, pues está interpretada por la actriz Anna Schygulla, actriz siempre de personajes fuertes. Tan es así que el comisario va a tener que sostener una pistola para bailar con ella al lado de la cama. Toda una mujer, pues casi se diría que tiene al comisario, o sea a la Ley, bailando al ritmo que ella marca.



Sin solución de continuidad se pasa de una cama a otra en la no hay tampoco ninguna estructura simbólica que sostenga lo que ahí se juega. Esta vez son los hijos del comisario los que bailan sobre la cama, inmersos en un ruido metálico, más allá de cualquier armonía antigua o moderna que recuerda a ese otro sonido ensordecedor del Fuego de San Telmo.

¿Dónde está el origen de todo esto, por qué se llega a esta situación, cómo se podría solucionar? Al final de la película hay un amago de contestar a alguna de estas preguntas: la clave, evidentemente está en enfrentar eso que supone la ballena o la mujer; pero el músico filósofo, finalmente, no se atreve a enfrentarse a ninguna de ellas –sólo tiene una curiosidad científica–, y les da la espalda.



De alguna manera, en lo que concierne al tema que me proponía al principio sobre cuál es la energía y materia necesaria para que los símbolos sigan existiendo y funcionen, se puede concluir que es necesario que haya hombres y mujeres que estén dispuestos a sostenerlos, es decir, que no se den la vuelta ante ellos y sean capaces de sostener un *arpón* –como si estuviese frente a la ballena.

11 0100101110101101.org. Sitio
Web: <http://0100101110101101.org/home/unitedwestand/media.html>
(Consultado el 6 de mayo de 2007).



Pero había quedado una pregunta en el aire respecto del cartel que introduje al principio. En realidad es de una película inexistente, un cartel inventado por un colectivo de artistas que, como ellos mismos afirman, utilizan medios de comunicación no convencionales para obtener la máxima difusión con el mínimo esfuerzo¹¹. Para ello, diseñaron este cartel de estética *blockbuster* con la idea de ver si los estereotipos norteamericanos conservaban su sentido o se podían ver como ridículos.

La bandera europea en el centro, pero vista como en contrapicado, por tanto, enaltecida; redonda y azul como la ballena y, como ésta, rodeada de una parte, por deseo, el de la mirada de los actores de la parte superior arriba y, de otra, por sufrimiento, el de las bombas y la guerra de la parte inferior.

Lo he traído a colación porque como he intentando mostrar, el campo simbólico que nos muestra la ballena no sólo tiene que ver sólo con el sexo, sino también con lo real, con lo sagrado y con los símbolos que sostienen una civilización.

Esa bandera nos recuerda a las mil veces vista bandera americana en películas bélicas: *United We Stand, nos mantenemos unidos, Europe has a mission*. De momento, es sólo una imagen: de nosotros dependerá que se convierta en un símbolo.

Pese a que es un proyecto artístico claramente manierista, se puede sacar algo en positivo, pues trae a la palestra la que quizá sea una de las mejores banderas que puede haber: una que no existe prácticamente en el imaginario simbólico –por lo que se evita la excesiva identificación imaginaria de los nacionalismos (y con eso juega también ese proyecto)– y que simboliza una de las mejores y más importantes aventuras civilizatorias de la Humanidad: Europa.