

# Reseñas

## Itinerario/Herida

AARÓN RODRÍGUEZ SERRANO  
UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID

*El club de la lucha. Apoteosis del psicópata*  
Jesús González Requena  
Ed. Caja España, 2008

Un itinerario que se inicia desde un inmenso plano general, desde el corazón de la Historia (una fotografía de las Torres Gemelas) hasta otra imagen: una mano herida por una quemadura que se posiciona sobre las características de impresión del texto, en la última página. En el espacio textual comprendido entre esos dos operadores (esas dos heridas) se encuentra la precisa autopsia de una sociedad. El cuerpo abierto no es, pese a lo que el título del texto podría sugerir, una película. O, al menos, no exclusivamente.

La búsqueda de la verdad que se encierra en *El club de la lucha* (la experiencia encerrada en el interior de texto fílmico) resuena en un campo de batalla mucho mayor, como si bajo los fotogramas de la propia cinta se encontrara un objeto de estudio mucho más urgente, mucho más amplio. Esa otra presencia (constantemente invocada a lo largo del texto) es la de una psicosis que crece en

la sociedad postmoderna de lo políticamente correcto, de la producción del valor y (sobre todo) de la ausencia del goce. Una sociedad en la que el psicópata (y el propio título del libro resulta ahora mucho más certero) es el que “realiza la pesadilla de Occidente” (p. 19).

Y, de la misma manera que la propia cinta estudiada comienza afirmando que hay que volver hacia atrás para entender ciertas cosas, algo similar ocurre con la propia naturaleza del libro de González Requena. Así, por ejemplo, habría que volver mediante un violento *flashback* al número 12 de la propia revista *Trama & Fondo*, correspondiente al segundo semestre de 2002 y en cuya portada se encontraba ya la imagen de las dos torres gemelas a punto de desplomarse junto al título “La representación y el Horror”. El número se había editado apenas unos meses después de los atentados del 11 de Septiembre y en su interior había una colección de textos que intentaban, con la urgencia misma de saber-



se frente a la Historia, encarar lo imposible, domesticar el vacío hasta someterlo al orden del lenguaje. Analizar desde el límite mismo de la historia del siglo XX, intentar enfrentarse a la imagen (al hecho representado) con las herramientas metodológicas precisas, como si todavía hubiera sido posible fecundar algo sobre ese territorio quebradizo, un territorio tan ensangrentado y resbaladizo como las novelas de Salman Rushdie, como el *Auschwitz Ofertorium* de Penderecki... como la propia pesadilla ya configurada en *El club de la lucha*.

*Flash-Forward*, de nuevo. El ángel de Benjamin ha vuelto a batir las alas, Occidente sigue aprendiendo (suponiendo que alguna vez hubiera sido posible olvidarla) la vieja lección del Otro, la vieja *herida* del Otro que reaparece por Europa como un nuevo fantasma colectivo, y nos visita realizando nuestra pesadilla, encarando la problemática del goce, de ese goce del que cada vez parecemos saber menos. De ese dolor del que cada vez parecemos saber menos. Surgen, incluso, las grandes estrategias de la llamada "responsabilidad social corporativa" para unificar la *compasión* con la *producción de valor* (dos de los grandes elementos que González Requena maneja para deletrear la cinta), como si las pesadillas de Occidente se pudieran vencer de forma aséptica, controlada, *compasión brand-culture*. No nos extraña, por lo tanto, que uno de los textos que componían aquel número de la revista fuera creciendo, fuera imponiendo una lectura propia, una incisión en profundidad, una visita constante. Podríamos pensar que muchas de las claves que se encuentran dentro del



libro no se encuentran simplemente en el marasmo de crisis que la marea de la modernidad ha ido depositando, lenta pero constantemente, en la hoja de ruta de Occidente. Si así fuera, nada separaría este ensayo del resto de tratados que, año tras año, intentan conciliar nuestro Yo (y digámoslo, aunque suene casi como un insulto: nuestra *humanidad*) con las demandas criminales y asfixiantes que la llamada "sociedad del bienestar capitalista" nos ha lanzado sobre la espalda. El texto de González Requena, encuadrado entre dos heridas, retoma la búsqueda desde los rescoldos de la Zona Cero de lo que podríamos llamar un Hombre capaz de enfrentarse a los síntomas del delirio capitalista, de la psicosis postmoderna. Su metodología utiliza la lectura del texto para enfrentarse, ahora sí, cara a cara con la Historia.

El viaje propuesto comienza entre unas torres/falo de la modernidad y desemboca en una herida con forma de sexo femenino que garantiza la huella de la psicosis sobre la piel, sobre el cuerpo. El libro es un viaje también *sobre* la Historia. En primer lugar, porque al volvernos a encontrar con el texto original publicado en *Trama & Fondo* (integrado, con leves variantes, en la estructura general del ensayo) nos vemos confrontados entre la primera lectura (la que hicimos con el horror todavía fresco e inexplorado *en* nosotros) y la que ahora, años después, nos exige una lectura mucho menos inocente. Ahora, hoy, *sabemos*. Y sabemos porque durante los últimos años, es necesario volver a repetirlo, las huellas del horror se han seguido extendiendo. Del choque entre aquel lector de 2002 y el actual surgen toda una serie de problemas que irán encarándose a lo largo del texto.

De tal manera que, cuando nos enfrentamos con el análisis fílmico puro y duro, tenemos la herramienta del recuerdo y la necesidad de saber cómo, durante estos años, las intuiciones (nos atrevemos a usar esa palabra) que ya estaban implícitas en el texto inicial de González Requena han ido creciendo a la sombra de Occidente y del propio *Club de la lucha*. Hemos dicho en el párrafo anterior que ahora *sabemos*. Ahora bien, sabemos de la Historia, pero no *sabemos* de la psicosis, del delirio, y ahí es donde el ensayo de González Requena se vuelve impagable, único. Así, la idea del delirio se pasea por ciertos territorios post 11S que ya estaban en la cinta de Fincher: por la psicosis social (encarando nuestra problemática con el dolor y con el goce), por lo sexual, por la idea del padre. Son tres paradas en el viaje. Un viaje que todo Occidente hace con nosotros, descendiendo en la problemática misma que se inscribe entre el psicótico y su relación con un relato imposible, un relato que no puede acogerle en su interior. Hay una herida que se deja entrever en cada página del texto del ensayo, una herida que ocupa nuestra propia mirada y su (postmoderna) arrogancia de pensar que puede construirse al margen de cualquier relato mítico, al margen de los héroes.

Ahora bien, esa misma herida que asoma entre las páginas del texto parece señalar que la problemática no es tan sencilla como la simple demolición del personaje heroico, de la estructura heroica de representación. En su lugar, sobre la zona cero que la propia modernidad designó para superar (o eso creía) la propia idea del héroe mítico, del relato mesiánico, justamente en ese espacio privilegiado de la historia de Occidente,

comienza a filtrarse, inquietantemente, una presencia anómala. La presencia del psicópata, de aquel que se comporta como una marioneta rota manejada por el delirio. Y es que la apoteosis a la que González Requena hace referencia no se trata simplemente del ensalzamiento de una figura anómala, una figura celebrada por la postmodernidad pero tan *sinistra* como los autómatas de Hoffman que Freud se atrevió a estudiar desde una nueva perspectiva. La suya es también una referencia a la cuarta aceptación que el Diccionario de la Real Academia afirma sobre la palabra y que señala la apoteosis como la “concesión de la dignidad de dioses a los héroes”<sup>1</sup>.

Así, no hay más que leer literalmente el título del último libro de González Requena para llegar al *punctum* de la cuestión: aquella figura presa del delirio que es llamada a ocupar la posición (la *zona cero*) de vacío que la modernidad había propuesto. El espacio de los dioses, pero también la sociedad sobre la que reinan (en sus pesadillas, en sus titulares) aquellos que tienen poder para asesinar. Para convertirse en psicópatas. Y, por supuesto, el interior de esa peligrosa caja de resonancias distorsionadas que es su mente, territorio por el que Fincher desliza su cámara hasta realizar una autopsia precisa y perfecta de su naturaleza criminal. Territorio que después es recorrido por el ensayo de González Requena hasta que la propia imagen desvela lo que esconde (o, mejor dicho, lo que no podemos leer con claridad) y tenemos que volvernos contra la Historia para reorganizar nuestras propias intuiciones de aquel 11 de Septiembre.

1 Consultado en la versión on-line ([www.rae.es](http://www.rae.es)). Tampoco nos resulta extraño que la palabra apoteosis pueda vincularse a la escena espectacular que cierra ciertos espectáculos, escena que en *El club de la lucha* corresponde, como ya sabemos, a una inquietante premonición de la caída de las Torres Gemelas.

## Análizar *Todo sobre mi madre*

BEGOÑA SILES OJEDA  
TRAMA Y FONDO

*Guía para ver y analizar: Todo sobre mi madre, de Pedro Almodóvar, (1999)*  
Pedro Poyato  
Valencia, Nau Llibres, Octaedro, 2007

¿Qué es el cine para Pedro Almodóvar? *"Se supone que la forma más directa de retratar la vida es la naturalista, la narración pegada a la realidad. En ese sentido yo no diría que retrato la vida, a pesar de que mis películas rebosen justamente eso, vida, o mejor dicho, vitalidad. Para mí el cine es representación, el mejor modo de acercarme a la realidad es a través del artificio y la ficción. En mis películas la emoción está elaborada, no retratada, eso es lo que me atrae de hacer cine. Montar todo el tinglado para convocar emociones en las que me reconozco y espero que el público se reconozca también. Y eso es también realidad y vida, pero no como se percibe en un retrato naturalista, o en un documental".*<sup>1</sup>



<sup>1</sup> Juan SARDÁ: "Mis influencias han sido Andy Warhol y Lola Flores", *El cultural*, 13-19 de noviembre de 2008, p. 80.

<sup>2</sup> Pedro POYATO: *Guía para ver y analizar: Todo sobre mi madre, Pedro Almodóvar, (1999)*, Valencia, Nau Llibres, Octaedro, 2007. Película número 13 de la filmografía de Almodóvar y que supuso la consagración definitiva del director tanto a nivel nacional como internacional.

<sup>3</sup> *Op.cit.*, p. 113.

Interesante. Pedro Almodóvar, uno de los cineastas contemporáneos más reconocidos por la crítica y el público, aboga por un cine donde la verdad de la vida, de las emociones, debe representarse desde el artificio de la ficción. Alejándose, de este modo, de las dos corrientes narrativas con más éxito actualmente: el naturalismo y el documental. La primera orientada, en estos mo-

mentos, a retratar lo siniestro como única y posible verdad; y la segunda a mostrar, desde su supuesta mirada objetiva, una realidad donde la verdad se desvela como únicamente corrupta.

Es cierto, en el cine de Pedro Almodóvar la fuerza de la representación elaborando la vida y las emociones está presente tanto a nivel estético como narrativo, tal y como señala Pedro Poyato en su libro dedicado al exhaustivo análisis de la película *Todo sobre mi madre*<sup>2</sup>.

Ahora bien, desde esa concepción del cine, ¿qué verdad deja aflorar *Todo sobre mi madre*?

Pedro Poyato concluye que la verdad reside en la promesa. La promesa dada por Manuela, Cecilia Roth, a Rosa, Penélope Cruz. –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".

La promesa, según señala Poyato citando a Jesús González Requena, "como dimensión nuclear de la palabra, funda la cadena simbólica, y, en esa misma medida, hace posible la verdad (...) La verdad es la palabra que se sostiene en la medida en que hay sujetos que pagan un precio por ella."<sup>3</sup>

Y como comenta el autor, las mujeres protagonistas de la película saben

mucho del sacrificio y de la bondad. En concreto, el sacrificio inherente a la promesa dada por Manuela va a permitir un futuro para el "tercer Esteban". Y ello porque la palabra sostenida por Manuela, tal y como destaca Poyato en su libro, «permitirá a éste, al "tercer Esteban", 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 dese-ara a Manuela»<sup>4</sup>

### Saber del padre

La aplastante aseveración de saber todo sobre mi madre, conlleva no saber del padre. Por tanto puede constatarse desde el título «un tema recurrente en el cine de Almodóvar y que suele aparecer asociado a la presencia (excesiva) de la madre: la ausencia de figura paterna.»<sup>5</sup>

–Esteban: "Algún día tendrás que contarme todo sobre mi padre. (...) Para mí no hay regalo mejor". / Manuela: "Te lo contaré cuando lleguemos a casa". Una promesa incumplida por la trágica muerte de este primer hijo de Manuela, Esteban, tras escuchar estas palabras al inicio de la historia.

Ahora bien, la historia de *Todo sobre mi madre* está narrada para que al final sea posible saber del padre. La demanda aclamada por Esteban de querer saber todo sobre su padre es al final cumplida por la narración. Manuela cumple la promesa: "Hace saber del hijo al padre" como "hace saber del padre al hijo."<sup>6</sup>

Probablemente por eso, la escritura de *Todo sobre mi madre* no esté abocada a una representación siniestra-naturalista, ni corrupta documental de la vida, sino a una representación con "vitalidad", como comenta el director, y con futuro, como interpreta el analista Pedro Poyato.

Una lectura de *Todo sobre mi madre* a la que llega el autor, Poyato, tras una escucha atenta y literal del hacer del texto a nivel tanto estético como narrativo. Pedro Poyato lee la película desde el análisis textual que combina las teorías de la estética, de la semiótica, de la narratología y del psicoanálisis. Y con este bagaje teórico y metodológico el autor va sumergiendo al lector del libro en un apasionante recorrido analítico e interpretativo por la película *Todo sobre mi madre*.

4 *Op.cit.*, p. 114.

5 *Op.cit.* p. 22.

6 *Op.cit.* p. 28.

## Reconstrucción de la mirada

AMAYA ORTIZ DE ZÁRATE  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

*The Fall. El Sueño de Alexandria.*  
Tarsem Singh (2007)

Belleza arrolladora, ingenuidad deslumbrante y, pese a todo, tristeza en los primeros planos de *The Fall*.

Un puente sobre el río y sobre él un tren palpitante, de vapor. El plano se abre a una gran profundidad para mostrar, suspendido sobre el río, un caballo muerto.

Todo está ya ahí desde el principio; la impronta de las primitivas imágenes junto al trazado de su destino funesto; porque en su eficaz imitación de la vida, la potente maquinaria cinematográfica terminará por suplantarla.



La caída del caballo –en off– resuena en el lanzamiento, a través de la ventana, de un mensaje escrito en un papel recortado por una niña india a su enfermera. Un mensaje escrito en inglés. La caída del mensaje conecta el brazo roto de Alexandria con el jinete que, fuera de combate, se recupera de una lesión medular en la planta baja. Se trataría también de la posible unión entre la rica tradición narrativa de la cultura oriental

de Tarsem con la productiva industria del entretenimiento de Hollywood en la ciudad de Los Ángeles.

El mensaje que Alexandria destina a su joven enfermera cae por azar en manos de Roy Walker, que yace como un tronco en la orilla.

Alexandria reclama su mensaje al tiempo que le descubre la misteriosa fuerza del relato, capaz de hacerle cabalgar de nuevo en un mundo fabuloso que sólo ellos comparten.

Alexandria ha sido retenida por el médico en el hospital mientras suelda su brazo izquierdo, roto a resultas de una caída del árbol del que recogía la fruta –ella también



ha sido expulsada del jardín. Familiarizada plenamente con la rutina del hospital, ha establecido un fuerte vínculo con su enfermera y se atreve incluso a chupar el hielo. Por su parte Roy ha sufrido un accidente mientras doblaba al actor principal en una escena de acción.

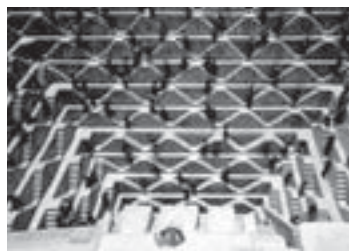
Alexandria se mueve con entera libertad –por oposición a la inmovilidad de Roy en el espacio de su cama–, con un brazo escayolado siempre en alto en cuya mano –izquierda– lleva su caja de tesoros. Una cucharita de plata, algún mensaje y, oculta en el fondo, una fotografía de su padre. La verdadera caída de Alexandria fue, antes que nada, la prematura pérdida del padre a manos de los hombres airados que prendieron fuego a su casa.

La pérdida de Roy aparece por contraste más completa, ya que no ha podido conservar nada que llevar consigo o en lo que depositar su confianza una vez ha sufrido la traición de su prometida. En la secuencia apenas esbozada, ella le roba el corazón y él se precipita en un abismo que no puede salvar con su caballo.

Sin embargo, algo resta. La mirada de Alexandria espolea la fantasía de Roy, quien la cita para asistir cada mañana a la creación de su relato, la historia más maravillosa del mundo; a cambio, él confía en que ella terminará por llevarle el tarro de morfina, la adormidera capaz de disolver su dolor en un río sin orillas.

Para siempre. Pero Alexandria le lleva sólo tres pastillas. Lo imprescindible para que Roy continúe su relato; una

historia en la que tendrá que terminar por entrar ella misma. Para encarnar, una vez más, a la fiel Penélope o a la bella Sheerezade, tejedoras de relatos, pequeños navíos con los que atravesar la noche.



Los personajes de la fabulosa historia son un esclavo insurrecto de piel de ébano, un amante fiel de turbante esmeralda, un experto en explosivos, un bandido enmascarado y un joven naturalista, de nombre Darwin, acompañado de su mono Wallace. Terminarán siendo siete tras la incorporación del mago (el místico o espíritu del árbol) y la propia Alexandria.

El objetivo que les une, comandados por el bandido enmascarado, es la lucha contra el gobernador Odio y sus secuaces españoles –piratas, en la historia original *Yo-ho-ho* del realizador búlgaro Zako Eskija (1981), en la que está inspirada la película.

Una lucha sangrienta entre el bien y el mal –exteriorización de la feroz lucha interior de Roy– que terminará conduciendo a una mujer, la prometida de Odio, que es también la enamorada del bandido y de Roy.

Se dibuja así también para Alexandria la oposición entre lo masculino (el bandido y el padre) y lo femenino (el

alma fiel, la bella mariposa –americana exótica) que encarnan Roy y Alexandria respectivamente.

Roy será quien en este caso engañe a la mujer, intentando abandonarse a su

tristeza. Alexandria le acompañará en su caída profundizando aún más la suya; dispuesta a enfrentarse a todo para ayudar al bandido enmascarado a vencer a Odio –a ser posible con un beso.

Lo que conduce a Alexandria al borde de la muerte y a Roy al punto de partida, al que no creyó regresar nunca, en el que vuelve a experimentar la pérdida.

Es Alexandria ahora quien pide a Roy que termine de otro modo su historia. Roy confiesa a Alexandria su deseo de claudicar, su traición y su impotencia para poner buen fin a la historia.

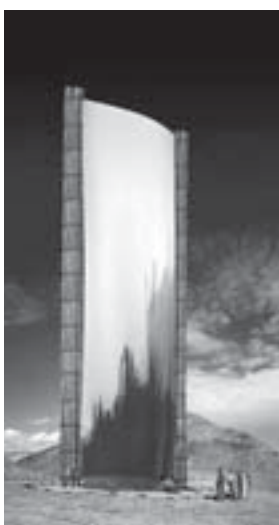
En realidad, con anterioridad al cuento del bandido enmascarado, la narración comenzaba a propósito del nombre de la niña, que remitía a Alejandro, según Roy. Lo imagina en su hora más baja, sediento en el desierto junto a un puñado de hombres. Un guerrero que ha cabalgado sin descanso le lleva el mensaje que confirma su derrota y la pérdida del agua, la fuente de la vida, ofreciéndole en su casco, sin embargo,

una pequeña cantidad del precioso líquido, que él derrama.

Alexandria protesta, pero Roy afirma que es un gesto noble con el que Alejandro demuestra la equidad a sus soldados: puesto que no hay agua suficiente para todos, nadie beberá una gota.

El desierto establece aquí su contrapunto con el río de la primera imagen. Es su inversión. También la sed puede producir ahogo.

La escena de Alejandro simboliza a la perfección la situación de Roy, que desprecia la vida que le queda por excesivamente limitada. Preferiría derramarla. Alexandria en cambio le dice que vería mejor si Alejandro hubiera dado a cada uno un poquito de agua.



Alexandria representa también ese poquito de agua para Roy, que él rechaza. Cuando le pide la morfina le ordena también que no vuelva al día siguiente. Alexandria dice en cambio que se quedaría gustosa muchos días en el hospital para escuchar su historia.

Se trata, finalmente, del relato esencial: la lucha de

siempre entre la muerte y la vida, donde de entrada la vida parece haber perdido la batalla.

En esa lucha sin salida, como posible tercero, Iza Tarsem la vela del relato, una vela altísima, frágil y poderosa al mismo tiempo. Parece querer también con ello reconducir el cine hacia el relato reconstruyendo la mirada primitiva, que representan los ojos de esa niña oriental.

Pero para salvar el relato, que Roy representa, habría que restituir la mirada en toda su pureza –su alma, que es quien mira. No hay salvación posible para Roy si, antes, él no salva a Alexandria.

Alexandria pide entonces a Roy que construya un relato para ella en el que pueda quedarse.

Finalmente Odio cede ante el candor de la niña y Roy le promete acabar bien su relato, lo que precisa un sacrificio.

Volver a amar supondrá renunciar a la posesión de la belleza, pretendiendo retenerla como una mariposa muerta.

Alexandria acepta también el sacrificio. Escribe sobre su vientre con el rojo carmín de su enfermera el nombre misterioso –americana exótica– capaz de conjurar el deseo masculino y, a continuación, se precipita en el abismo.