

Sobre *Julieta*

JEANNE RAIMOND

Universidad de Nîmes (Francia)

Instituto Internacional de Sociocrítica- GRES

About *Julieta*

Abstract

In recent interviews for the French press, Pedro Almodóvar comments on evolutions as well as personal and national differences in his work. Both the audience and the critics received his late work, *Julieta*, as an innovation characterised by the abandonment of certain cliché, of the *cañí* and of a stereotyped representation of the woman...It can be proposed by a nuanced reading of this film, if we trust the semiotic evidences, we can accept that the resource of inter-textuality cannot be mistaken with the presence of a cultural text. What is given as *fatum*, destiny, tragedy, is set on a silence that is not the one of infernal judges, but of the absence, absence of parents –when some contours of the feminine are blurred, as always to the end, as well as their hypothetical partners' ones, which are not any sharper– absence of family and even absence of tribe. Will that not be another occurrence of a bitter postmodern experience which is portrayed in this film?

Key words: Intertextuality. Cultural text. *Tenant-lieu*. Postmodernity. Hypermodernity.

Resumen

Pedro Almodóvar, en recientes entrevistas a la prensa francesa, afirma evoluciones, diferencias, propias y nacionales y tanto el público como la crítica recibieron su última obra, *Julieta*, como una novedad significada por el abandono de algunos clichés, de lo *cañí*, de una representación estereotipada de la mujer... Si nos fiamos de indicios semióticos, si aceptamos que el recurso a la intertextualidad queda inconfundible con la presencia de un texto cultural se puede proponer una lectura matizada de esta película. Lo que se da como *fatum*, destino, tragedia, se asentaría sobre un silencio que no es el de los jueces infernales sino el de la ausencia, ausencia de padres –cuando se desdibujan algunos contornos de los personajes femeninos, como siempre, al final, no salen más nítidos los de sus hipotéticos acompañantes–, ausencia de familia y hasta ausencia de tribu. ¿No será lo que se presenta en este film otra ocurrencia de una vivencia amarga de la postmodernidad?

Palabras clave: Intertextualidad. Texto cultural. *Tenant-lieu*. Posmodernidad. Hipermodernidad.

ISSN. 1137-4802. pp. 121-132

Se ha conjeturado que Almodóvar, en *Julieta*, película que retoma elementos de tres novelas de Alice Munro, se podía haber encaminado hacia otro tipo de cine; se dijo que, teñido por el alejamiento de la fuente canadiense, ya no sería el mismo como si fuera esta de color más uniforme, de música más plañidera.

Para matizar algo esta opinión intentaré mostrar cómo el juego de la intertextualidad no interfiere sobre la orientación dada al texto fílmico por un texto cultural potente y universal. Trataré primero de evaluar la potencia de las ocurrencias intertextuales –citas, plagios, parodias– para interrogar después la pregnancia de un determinado texto cultural sobre las vivencias individuales y sociales presentadas.

Intertextualidad y texto cultural

Entre drama, tragedia y aventura se sitúan la acción y la ausencia de acción de esta película. Se imponen de entrada dos intertextos significativos, el de la tragedia griega relevado en particular con el del viaje de Ulises, y el de la lamentable romanza de Romeo y Julieta, fragmentos reapropiados de textos existentes y fácilmente legibles en cualquier libro de textos, precisamente. Con este simple *Julieta*, laconismo, espera e ilusión a la vez, puede que se anuncie discreción, ligereza en el trato o al contrario que se encierre toda una problemática de la muerte; se manifestaría entonces sin efectos estilísticos cierta pretensión a abarcar a un personaje desconocido. Otro intertexto –cultural también pero tampoco fundador– es el de la carrera del ciervo que por velazqueño deja de ser un macho buscando a su hembra por la noche y en la nieve, por lo menos para el espectador, ya que el único comentario de Julieta lleva sobre el apareamiento. Estos intertextos, lo vemos, corresponden a cierto tipo de formación intelectual y les reúne la versión pedagógica entusiasta que Julieta no deja de ofrecer al que la escuche. Se encuentran como rebajados en relación con la que despliegan los textos de las novelas de Alice Munro, en las que la tesis de Juliet acapara su mente y su vida mientras un lobo sigue el tren.

1 En *Les cahiers du cinéma* en mayo de 2016 afirma Pedro Almodóvar que su película no es un melodrama sino una tragedia. También afirma que al contrario de las heroínas de Munro Julieta y Antía volverán a encontrarse: "C'est aussi une différence culturelle entre la Julieta du film, qui est espagnole et la Juliette de Munro, qui est canadienne. En Espagne on ne lâche pas la famille comme ça, les liens sont bien plus difficiles à briser. La culture familiale méditerranéenne est très différente de la culture anglo-saxonne».

La autocita es frecuente en la película, por ejemplo, con los picados sobre la preparación de platos de ensalada o de tortilla, como un guiño sobre una mujer, avatar universitario de una Raimunda sin preocupaciones materiales, que se entrega a las mismas tareas. ¿Porqué entonces tendríamos que creer en la evolución, o en el cambio radical, afirmados por los críticos mientras el mismo director en entrevistas a la prensa francesa subraya el que expresa la esencial diferencia entre la familia latina y la canadiense¹?

La muerte de Xoan, exasperado e intrépido, tendría que ver con el destino trágico de Ulises. También, muchos años más tarde, habrá muerto en el agua de un río el hijo de Antía sin que sepamos por qué. Entre tanto Julieta ya ha tenido un hermanito más o menos de la misma edad. Coincidencias y desequilibrios...Y es que también plantea *Julieta* como otras “películas de mujeres” de Almodóvar el problema de la herencia: los padres no cumplen. Xoan –sin el hijo que tiene Eric en las novelas de Alice Munro– no puede seguir educando a su hija, y el de Bea viaja mucho y sólo parece asumir el tren de vida de la casa. Todos rechazan la confrontación, como el padre de Julieta que, construyendo una nueva vida con una chica joven, extranjera y útil, pide a su hija menos severidad, mayor comprensión, reprochándole su ausencia de tantos años, como el compañero que se va a la mar cuando se va de vacaciones su hija y riñe él con su mujer. Estamos en el núcleo de la problemática posmoderna, solo que se dramatiza e intelectualiza el problema de la ausencia masculina dotando a la protagonista femenina –un concentrado de decepciones– de medios intelectuales y monetarios distintos a los que vimos en películas anteriores.

Como esta, unas concreciones semióticas se constituyen desde principios de la película, primero la de la libertad sexual. La silueta de Julieta en el tren ofrece una vistosa mezcla de colores: labios y ojos muy pintados, jersey turquesa, minifalda de cuero. Viste, se maquilla y se pinta a su modo, como estudia y enseña a su manera la literatura griega clásica. La ruptura con las reglas se manifiesta en la espontaneidad de las relaciones sexuales, en la de la salida de Julieta hacia Galicia, en su tardanza a confesarle el embarazo a Xoan. La inmediatez sería expresión o sinónimo de libertad, pero la convergencia reprobadora de la mirada de las señoras del tren y de Marian ya la designaron como sospechosa.

Otra concreción semiótica se organiza en torno a la destrucción de la familia. Se basa en la ausencia de la esposa, enferma como la madre de Julieta y Ana, o ida como Julieta, muerta como Ana cuya enfermedad se evoca desde el encuentro en el tren, y es definitivamente precisada por la asistente Marian al llegar Julieta a casa de Xoan. Más tarde resurge un fondo de costumbre en la interrogación de Julieta frente a la nueva compañera de su padre. La dramatización ante esta situación está en la angustia que genera tanto el encerramiento de su madre con la pérdida de la razón como en la proximidad de su muerte².

2 «la postmodernité se présente sous la forme du paradoxe et deux logiques coexistent intimement en elle, l’une qui favorise l’autonomie, l’autre qui accroît la dépendance.” Sébastien CHARLES, *Les temps hypermodernes*, p 21.

Aludiré finalmente al conjunto de la enfermedad. Todo se organiza como si la enfermedad femenina aprovechara las brechas abiertas por esta libertad que acarrea la destrucción de la familia que pasa por la deserción de las esposas y su sustitución. El viaje, la libertad de la soledad son pretexto a la ruptura del contrato, al pecado. En aquellos escapar es perder, es el destino de Ana, de Julieta y de su madre.

Asoma entonces el texto cultural que mantiene la unidad del texto. El texto cultural, dice Edmond Cros

“no posee verdadera vida autónoma. No existe más que reproducido en un objeto cultural con la forma de una organización semiótica subyacente, que sólo se manifiesta fragmentariamente en el texto emergido a través de huellas imperceptibles, fugaces, susceptibles de un análisis sintomático en cierto modo”³.

3 “Definiremos el texto cultural como un fragmento de intertexto de un determinado tipo, que interviene según modos específicos de funcionamiento en la geología de la escritura. Se trata de un esquema narrativo de naturaleza doxológica en la medida en que corresponde a un modelo infinitamente retransmitido, el cual, como consecuencia, se presenta como un bien colectivo cuyas marcas de identificación originales han desaparecido. Las incontables manipulaciones de que dicho esquema ha sido objeto provocan en su contorno incasantes rectificaciones de los componentes secundarios y originan series de variantes; éstas refuerzan paradójicamente la inalterabilidad de su núcleo semántico, constituido a su vez por concreciones semióticas que mantienen entre sí relaciones no susceptibles de sufrir alteración alguna. La invariabilidad del sentido de ese núcleo semántico estable está protegida por la extrema labilidad de los elementos periféricos. La una da la medida de la otra.

El texto cultural –tal como yo lo entiendo– no posee verdadera vida autónoma. No existe más que reproducido en un objeto cultural con la forma de una organización semiótica subyacente, que sólo se manifiesta fragmentariamente en el texto emergido a través de huellas imperceptibles, fugaces, susceptibles de un análisis sintomático en cierto modo.” CROS, Edmond, 2002.

Aquí es el texto cultural de la culpa el que se esboza ya en la mirada reprensiva de Marian ante la Julieta alegre y tranquila que ni sabe que ha muerto la esposa de su amante. El texto cultural que aparece con la evidencia de estas concreciones semióticas, es el de la Culpa, culpa de Eva en el Génesis desde el “*No es bueno que el hombre esté solo*” (Génesis 2,18), hasta la condena (3,16) y las exhortaciones de San Pablo. En el momento de la separación, cuando Julieta está buscando libros de texto para volver a dar clases suelta Marian una serie de advertencias que suenan como advertencias paulinas: “*la profesión de una mujer es su familia ... si quieres mantenerla unida lo mejor que puedes hacer es quedarte en casa*”, “*te va a pasar lo de siempre*”. Este primer tiempo promete sólo el adulterio, pero cuando Marian vuelva a ver a Antía relacionará la muerte de Xoan con la disputa de la pareja. Entonces habrá tres culpables, la esposa, la amante y la hija. Julieta puede sentirse responsable de tres muertes, la primera por el miedo a hablar con un desconocido en un tren medio vacío, la de Xoan que se lanza a la mar tras una disputa y la de su madre en la que no pudo ni supo intervenir contra el Alzheimer y contra la resiliencia del padre. Con todo no descarta la hipótesis de una culpa más ampliamente simbólicamente reparada. Julieta escribe a Antía, en una carta que no va a leer nadie: “*Siempre te he tenido apartado de ello, quería que crecieras sin esta culpa, pero tú la percibiste y a pesar de mi silencio te la acabé contagiando como si fuera un virus*”.

Confusión y sustitución

Esta carencia frente a la realidad persigue a Julieta en todas sus vivencias. La Juliet de Munro lee Dobbs sobre las ménades, la del tren solo lee un libro de bolsillo sobre la tragedia griega. Con la imprecisión en *Julieta* se ha perdido lo que sí podía remitir al destino, a la calificación de la condición femenina como indigna e infanticida⁴. En la clase que da sobre Ulises y el mar lo que se glosa es el acercamiento a su cuerpo juvenil por las comparaciones con el de las sirenas y de las cantantes o actrices de moda. Esta desmitificación la causa la preocupación pedagógica que rebaja el mito para hacerlo asequible tanto que parece explicar la presencia de muchos alumnos a sus clases. El mito sujeto a la cotidianidad, a su interpretación y a las concesiones hechas por actualizarlo, se encuentra rebajado por este reciclaje. Característica de la posmodernidad es esta pérdida de sustancia de los grandes héroes cuando se identifica con Calipso a una joven que se pregunta si está bien visto acostarse con sus alumnos⁵.

La confusión determina una inversión en las relaciones. A una sustitución responde otra. Marian hacía del cuidado del marido la única función de las mujeres, pero Julieta y Antía poco tiempo después van a ser madres de una madre psíquicamente alterada. Cuando muere Xoan, Julieta –que años antes había cuidado del aspecto de su madre– se va a Madrid a buscar a su hija que forma una pareja con su amiga Bea. La inversión de los papeles es inmediata. Recuerda ésta: “yo no podía con mi alma”, “superé la depresión con tu ayuda” “las cosas sucedían sin mi participación” “me hicisteis alquilarlo”... y así la sacan de la bañera y bajo la toalla que le seca el pelo aparece la cara de Emma Suarez, con los ojos fijos. Procedimiento clásico este parecido con una estatua-tabernáculo para significar la filiación: el manto rojo de Julieta-Adriana Ugarte (o su toalla) ampara a Julieta-Emma Suárez.

Este reparto ha llamado la atención. Han desaparecido de esta película las consagradas «chicas Almodóvar» cuya identidad se borraba ante la del director y que compartían esta tarea de presentarse como las girls de un espectáculo permanentemente bañado en alegría, inteligencia y glamour. Aparece en *Julieta* la necesidad de alejarse de estas disposiciones o

4 «Antérieur de cent ans au moins à la conception du schéma plastique de la ménade "infanticide", un rapport implicite s'était établi entre la folie et le meurtre d'une part, entre le meurtre d'un enfant et les immolations perpétrées sous le coup de la transe ménadique, d'autre part. Parce que la référence à la folie atténue la portée de l'acte, le crime de la mère infanticide reste inséparable des manifestations de la mania. Mais, réversiblement, la synthèse qui s'est opérée a aussi tenu au fait que, par le rejet de la condition féminine qui caractérise la conduite de la ménade et qui s'exprime dans le renoncement au foyer (*Bacchantes*, v. 217-218), aux travaux féminins (v. 115-117 ; v. 1236-1237), au mariage, et surtout par l'abandon de leur progéniture (v. 701), les adeptes de Dionysos se mettaient en marge, venant se ranger dans la catégorie des mères indignes: celle des infanticides par excellence.» Monique HALM-TTISRANT.

5 “Ainsi meurent les dieux: non dans la démolition nihiliste de l'Occident et l'angoisse du vide des valeurs, mais dans les saccades du sens.” LIPOTEVSKY, *L'empire de l'éphémère*, p. 286.

de alterar un orden por ejemplo proponiendo a Rossy de Palma un papel atípico de fea triste y amargada, que lo desvela todo y hasta lo inventa. La campaña de prensa ha glosado la osadía del cambio de actriz en el papel principal en el curso de la narración como si esta “discreción” presagiara de una revolución mientras la importancia concedida a la doble representación de la protagonista refuerza la iconicidad sugerida, propuesta, impuesta, por el título que remite al personaje de Julieta. Emma Suárez instala el papel de la persona desembarazada, acomodada, elegante sin ostentación etc. Su intervención designa sencillamente una ruptura en la narración. ¿No puede este reparto considerarse como una de las formas de la enunciación evolutiva en la posmodernidad?



Derivas hipermodernas

La vida de Julieta nos ha sido mostrada a través de sus viajes, pero estos no son de ida y vuelta de las mujeres que se iban al pueblo a ver a la familia y a buscar conservas, no son este vagabundeo en busca de comunidad, en busca de relaciones familiares ordinarias. Los espacios del padre y del esposo son muy limitados: opacidad en Galicia con la piedra, exceso de elementos funcionales o no en Andalucía con los adornos, la abundancia de cancelas, de cortinas, antes de llegar a la puerta cerrada con llave del cuarto de la madre. Galicia, Andalucía, los últimos territorios donde se afianzaba la tradición de la familia, de la pareja (Berto y los Sargadelos de su cocina), son los que la degrada, la destruyen aun cuando en el autobús volvemos a encontrar los reflejos que produce en la imagen de Almodóvar cualquier desplazamiento en los cristales limpiísimos de trenes, coches o autobuses sugiriendo la asimilación del viaje con un espejismo.

La nueva forma de moverse de Julieta tras la desertión de su hija será tirar cuadros, pasteles, destrozarse la habitación de Antía, romper fotos, y costumbres profesionales sin pensar en ir a ver a su padre ni en volver a Galicia –delegó lo uno a su hija y a su amiga y lo otro al cuidado de Saná.

Renuncia a cuanto le podría preocupar. Busca un equilibrio en la neutralidad, finge que se va: *"dejo el piso, me voy fuera de España [...] cuanto antes, en una semana"* y se muda a un piso blanco en cánones de la moda urbana *«Busqué un barrio de Madrid donde no hubieras pisado... que nada recordara a ti»*. Solo guarda fotos de Xoan, de sus padres y de ella con Lorenzo. Julieta, huérfana de su hija, se hunde en el mundillo intelectual y artístico, de la mano de la amante de Xoan que facilitó su encuentro con Lorenzo Gentile: *"Ava me dejó a Lorenzo en herencia"*. Siempre en un silencio de buen tono. Ningún alcoholismo mundano, ni medicinas, ni tabaco ni drogas: unas mitologías que se deshicieron, se desdibujaron, agradecimiento de uno a otro por no dejarla sola a ella, por no dejarle envejecer solo al otro. De profesora medio fallida pasa a escritora de crónicas: medios destinos al juzgar por su laconismo. Lo que le permite huir del melodrama quizá sea esta lujosa incertidumbre profesional frente a otras heroínas amas de casa, peluqueras etc. En cuanto a práctica literaria su preparación del libro se condensa en una página y se convierte en unas cartas que no va a leer nadie.

El hedonismo va a ser la vía que escoja Julieta, si no para su salvación, para su supervivencia. El acceso al lujo, a la profesión liberal se concibe como una demostración de la realización del individuo. Es una respuesta a la angustia de la soledad, lo mismo que el etéreo Lorenzo. Demuestran su desasosiego los cambios de ropa, de peinado, de muebles, el gusto por lo vacío que permitiría una nueva forma de sobrevivir. Habla Julieta de una ausencia de huellas *"ninguna huella tuya"*, *"no existes"* pero también dice *"Tu ausencia llena mi vida por completo y la destruye"*. Los adornos de las casas cambian de signo: a los antiguos cacharros regionales se sustituyen los electrodomésticos sofisticados y sobre todo los cuadros y estatuas, sin embargo Julieta guarda el CD de la banda original de *Tacones lejanos*, otra historia –¿inversa?– de madres e hijas.

Las paredes, con el autorretrato de Lucien Freud –el nieto–, los cajones cuyo contenido de sobres vacíos y fotos rotas se tira, llevan las huellas del individuo al que se trata de olvidar: la misma madre depresiva que les habita, la que la huida de su hija dejó huérfana. La cita permanente con obras de artistas conocidos, justo detrás de la mesa donde escribe Julieta, la presencia sistemática de objetos que remiten a un determinado tipo de cultura, señas de identificación; diseño, libros etc. son puntos para unas referencias comunes posibles. La cultura en este entorno entra por los

ojos. De las pruebas de Julieta no sabemos nada, del libro posible tampoco. El hiperconsumo de arte se ha impuesto en las imágenes de Almodóvar desde mediados de los ochenta tanto en la presencia de cuadros famosos, contemporáneos o clásicos que serenaría a los que se habían quedado con la idea del “mal gusto” del manchego, como con la sistemática de las referencias a películas clásicas, otra forma de inserción entre maestros. Este juego compartido por los espectadores para reconocer los lienzos y todas las referencias culturales que permitan evaluar su propio grado de cultura ¿no mantendrá una confusión posible que subentiende la existencia de una comunidad en evolución –si es que existe tal comunidad?

En la vida de antes, la vida de la familia, la relación con la historia era una relación soñada con la mitología, el gran relato vulgarizado. La ausencia de fechas, en los planos, en las cartas, en los sobres no se compensa con la decoración pasada de moda del primer piso madrileño. Y apenas irrumpen la historia con la política una vez, en el mundo aséptico de Julieta, en los carteles pegados que se ven detrás de Antía ya sentada en el autobús, ella les da la espalda, su madre no los mira, son mandatos a un “*Joven...nao des ao esquecimento*” sobre fondo de fotos de la guardia civil en blanco y negro. La posmodernidad y sus matices han promovido la indiferencia al mundo. Los habitantes etéreos del nuevo piso han olvidado las preocupaciones sociales o económicas. Hace tiempo que la profesora despedida no tiene angustias y el maestro jubilado aficionado a la música sacra ha podido comprar tierras para dedicarse a su pasión agrícola... Les lleva su propio deseo y no el funcionamiento del mundo –cuya ausencia justifica la de planos de gran conjunto–, excepto cuando reaparece una señal de vida de su hija y cuando Julieta se instala en el mismo decorado casi mugriento y siempre tan poco al gusto del día. La elección de un piso muy parecido al que compartió con Antía, y cuyo empapelado encantaba a Bea, subraya la necesidad de utilizar el pasado que “*apparaît de mieux en mieux comme un décor, un référentiel de qualité ou de sécurité de vie*”⁶. Esta vuelta al pasado, podría ser signo de un deseo de serenidad o de legitimación aun cuando lo que se busca con este cambio es poder recibir cartas. Julieta huérfana múltiple queda sin pasado y apenas con porvenir.

⁶ LIPOTEVSKY, *Les temps hypermodernes*, p.88.

Las rupturas en la narración de su vagabundeo a Antía, el juego del paso de la voz de la narradora a los diálogos evocados, la dificultad para

reconstituir la sucesión de los tiempos, todo este fragmentarismo algo diluido por el juego de las sustituciones posibles, repiten en la pantalla que el gran relato fundador se ha olvidado, y que el porvenir es ilusorio.

¿Salida?

La pregnancy del texto cultural se ve afirmada en su perennidad. Tras tantos abandonos no buscan las principales protagonistas sus fantasmas sino subterfugios para su propia reconstrucción. La entrada en la hipermodernidad la iniciará Antía, presa de los anatemas genéricos de Marian, por su vuelta a lo religioso, hasta a través de unas prácticas sectarias

La revelación de Marian, que no estaba, y de Ava interrogada extienden el alcance de la culpa. Son culpables a distintos niveles: la madre que se fue a *"dar una vuelta"*, la amante insultada por Antía y la hija que les dejó solos en casa, *"éramos las tres culpables"*. Se excluye la falta del padre *"voy a ir a pescar"*. La hija se torna en verdugo, es juez en causa propia a pesar de que *"nunca [...] hizo el menor reproche"* a su madre. Antes de retirarse fue la amiga reprobadora: no quería hablar con Bea: *"hablaba como una fanática"* y su relación de la que *"tenía vergüenza"* vino a ser *"un infierno"*. Y es que la homosexualidad se ha callado –la descubre Julieta por Bea– y han desaparecido de la película el porno, soft o no, la confusión de sexos y de creencias de una sociedad postdisciplinaria (tanto al nivel español como al nivel mundial), como las huellas del Kitsch y de lo cañí, versiones burlescas de *"lo castizo"* en su filmografía. Ni cruces ni personajes equívocos, aparte del amigo pelirrojo de Bea. Del antiguo tratamiento provocativo de la sexualidad no queda nada excepto la imagen que el mundillo de la moda manipula, como si se hubiera banalizado en una como *"estética de las pasarelas"*.

El orden moral, más allá del silencio, lo quiere restablecer Antía que se estiliza día tras día en el tipo integrista puro: pelo largo y liso, ropa azul marino y blanca... Su aspiración a la serenidad, la reflexión etc. se traduce por un regreso a lo que no se menta antes en el relato. Busca Antía en la edificación de barreras la expiación de su culpa. Las palabras muy secas con las que pretende explicar su búsqueda a su madre no hacen sino encubrir su huida. A Julieta, a mediados de los ochenta, la comparaban sus estudiantes con las diosas de hoy, Antía, con dieciocho años, quiere conocer su *"esencia"*, quiere finalmente saber si es o no un juguete

del *destino*. Se dota de una norma ajena a su madre para integrarse en una comunidad. El recurso a la religión aparece como una catarsis temporal mientras lo concibe la responsable de la secta como una protección contra su entorno: *“su hija descubrió que su vida carecía de una dimensión espiritual... No se formó en un hogar basado en la fe. La encontró aquí”*. Julieta opone una resistencia a la culpabilización que se interpreta como una cobardía en un entorno que se orienta hacia una organización «hipermoderna». Se hubiera apreciado que se integrara, pero ella resiste abandonando rechazos anteriores del recurso a la policía y a un detective para contrarrestar los efectos de una autoridad considerada como ilegítima, la de la responsable excluyente y culpabilizadora: *“ha elegido su propio camino y usted no forma parte de él”*⁷.

⁷ «Ce qui définit l'hypermodernité ce n'est pas exclusivement l'autocritique des savoirs et des institutions modernes mais aussi, la mémoire revisitée, la remobilisation des croyances traditionnelles, l'hybridation individualiste du passé et du moderne. Non plus seulement la déconstruction des traditions mais leur réemploi sans imposition institutionnelle, leur réaménagement perpétuel en accord avec le principe de souveraineté individuelle. Si l'hypermodernité est métamodernité, elle se présente également sous les traits d'une métatraditionnalité, d'une métareligiosité sans frontières.» LIPOTEVSKY, *ibid.*, p.95.

Aun cuando este repentino deseo de explicación de su mundo y de su existencia parece ser un brote de un pasado absolutamente ausente de su vida –y del film en general: “Si dejara por un momento de pensar en Vd. y pensara en su hija estaría Vd. contenta”–, no cuestiona Julieta la fe de Antía que renuncia o niega el porvenir de cualquier hibridez, de cualquier duda; lo que la lleva a recurrir a lo que se considera como tradición mientras no hay en su entorno indicios de religiosidad. Se supone que se expresará la fe en un ambiente sectario: ninguna cruz ni imagen en ninguna parte, en ninguna calle mientras el nuevo piso está lleno de iconos que se quiebran: pantallas, retratos y cuadros a modo de espejos, de relojes sin agujas, es decir de realidad reconstruida con un sentido absoluto de la abstracción aquí de la frustración, lugartenientes de un diálogo...

Se han abandonado las prácticas sociales de la devoción, pero el modelo de familia sigue siendo muy tradicional: si Bea *“ni siquiera”* se ha casado, el padre de Julieta es condenado, el hermanito apenas admitido. El secreto se guarda tanto entre mujeres como con Lorenzo cuya vida se concentra en un libro, un viaje, una preocupación constante por su compañera. Los medias fallan, ni libros que se estén leyendo, ni tele, ni prensa. Apenas subrayan el silencio unos ruidos que no responderían a la angustia: las llamadas telefónicas muy breves. La tele, la radio sólo dieron noticia de la muerte, las cartas no llevan remite. Una práctica epistolar fallida: carta recibida, la de Xoan, no recibidas las de Julieta, cartas no enviadas, fue la última estratagema de desvío. El silencio –del revisor–, la

ocultación –mentiras de Xoan–, el simulacro –la bolsa del viajero– fueron comunes en el entorno de la joven Julieta. Siguieron y la mentira de Marian y los reflejos reveladores de la escena de amor en la ventana del tren mientras solo se ve la cabeza de Julieta en el primer plano. Más tarde Julieta pretenderá dominar la memoria borrándola: no dice a Antía que ha muerto su padre, quema el cuerpo medio ausente. Responde su silencio a la ocultación y a la desocultación, lejanas y ajenas, que pasan primero por Marian y luego por Ava. Pero en la vida de Julieta designa al amor perdido el omnipresente hombre de bronce y arcilla esculpido por Ava, cuya postura es la de Xoan en su sillón mirando a Julieta desnuda, lo mismo que su estatuilla podría mirar la de la mujer desnuda en el taller de Ava. El eco último se ve en la portada del libro de Lorenzo: “Adiós, volcán”. En todos los casos aparece esta figura mutilada, como lo va a ser por el naufragio, como su permanente sombra para los que lamentan su muerte. La ocultación de esta seda roja que palpitaba no vale; quedan las mutilaciones.

Mutilaciones sentimentales, como la del padre que conoce la incomprensión y la autoridad de su hija, Se ha invertido algo la norma. Julieta gana un porvenir que era imprevisible: la tragedia es ajena, es de Antía, que llamó al hijo ahogado con el mismo nombre que su propio padre. Se borra en parte al sugerirse una reconciliación familiar en torno a otra sin circunstancias, con Lorenzo de suegro, y Julieta de abuela, un “pantoufflage” afectivo como happy end. Una familia que tras una desavenencia pasajera vuelve a encontrarse, a reconciliarse con un porvenir sin culpables. Una evacuación del pasado, este pasado morcelado y disperso en papeles que nadie fue a leer. El coche, cajita, estuche, lento en un amplio panorama montañoso es el lugar icónico de esta recomposición de un orden, de esta reconstitución de la familia en una imagen digna del cine “para todos los públicos” de los años 50. Hemos pasado del mito al cuento, a una mera imagen.

Bibliografía

CROS, Edmond, (2002): *El sujeto cultural, sociocrítica y psicoanálisis*, Collection "Études sociocritiques", Éditions du CERS.

HALM-TISSERANT, M., <https://www.unicaen.fr/puc>

LIPOVETSKY, G., (1991): *L'empire de l'éphémère*, Coll.Folio, Essais, Gallimard.

LIPOVETSKY, G. (1994): *El crepúsculo del deber*, Barcelona, Anagrama.

LIPOVETSKY, G. et CHARLES S., (2004): *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset.