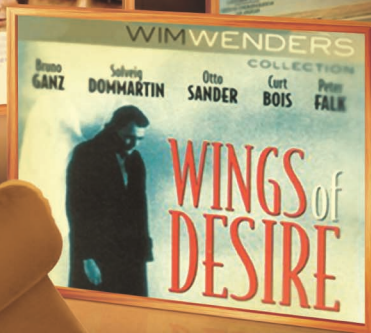


Gustavo Chiozza

# Un Psicoanalista en el Cine



TOY STORY  
TERROR A BORDO  
EL FARSANTE  
HECHIZO DEL TIEMPO  
HERMANOS POR SIEMPRE  
LAS ALAS DEL DESEO  
UN TROPIEZO LLAMADO AMOR  
A QUIÉN AMA GILBERT GRAPE?  
UNA MUJER INFIEL  
CIGARROS



libros del  
Zorzal

Prólogo de Luis Chiozza

# **Un psicoanalista en el cine**



GUSTAVO CHIOZZA

# Un psicoanalista en el cine



libros del  
*Zorzal*

Chiozza, Gustavo

Un psicoanalista en el cine - 1a ed. - Buenos Aires : Libros del Zorzal, 2006.

256 p. ; 14x21 cm. (Entretiempo)

ISBN 987-599-025-6

1. Psicoanálisis-Cine. I. Título

CDD 150.195 : 791.43

CORRECCIÓN

JUNG HA KANG

DISEÑO DE TAPA

DBK - [www.dbk.com.ar](http://www.dbk.com.ar)

DISEÑO DE INTERIORES

IGNACIO SOLVEYRA

FOTO DE SOLAPA

EDUARDO DAYEN

© Libros del Zorzal, 2006

Buenos Aires, Argentina

ISBN-10: 987-599-025-6

ISBN-13: 978-987-599-025-8

Libros del Zorzal

Printed in Argentina

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de *Un psicoanalista en el cine*, escribanos a: [info@delzorzal.com.ar](mailto:info@delzorzal.com.ar)

[www.delzorzal.com.ar](http://www.delzorzal.com.ar)

*A la memoria de Luna,  
que me brindó su compañía en la  
dura travesía hasta la otra orilla de mi vida.*

*A Andrea, Nicolás y Natalia,  
que son esa otra orilla.*



## AGRADECIMIENTOS

Cuando este libro era todavía un sueño, Federico Romani tuvo la generosa voluntad de leer los comentarios originales tomándose, además, el trabajo de volver a ver el film correspondiente antes de cada lectura. Además de su tiempo, puso a mi disposición sus extensos conocimientos sobre cine y literatura, y en las conversaciones con él surgió la idea de cómo introducir cada una de las películas; cómo dirigir al lector lo que originalmente estaba dirigido al espectador. A mi deuda de gratitud con él quiero sumar el entusiasmo que demostró hacia este proyecto, contraponiendo siempre, a cada una de mis dudas, su convicción sobre el valor del libro.

Con Horacio Corniglio hemos pasado largas noches revisando la redacción de las primeras versiones del manuscrito, tratando de superar la dificultad que se me presentaba al tener que contar el film al mismo tiempo que lo iba interpretando. Independientemente de la claridad que yo haya sabido alcanzar en la versión final, me consta que sus opiniones y sugerencias han mejorado este libro. No se me escapa el hecho de que todas esas horas robadas al sueño y al necesario descanso que impone su actividad laboral fueron obsequiadas, además, en un momento particularmente difícil de su vida; por esto mi deuda con él es todavía mayor. Hoy, en el momento de concluir esta sección del libro que empecé hace muchos meses, las circunstancias de la vida nos han alejado. Si bien en la vida sucede muchas veces que lo que ocurre “después” ressignifica con un nuevo valor todo lo sucedido “antes”, no me sentiría honesto, intelectual y afectivamente, si no reconociera con gratitud lo que en su momento fue — y así lo creo— una colaboración nacida de una amistad sincera.

Liana Pardo manifestó, sin que yo se lo pidiera, su deseo de colaborar conmigo y soportó el pesado encargo de revisar por su cuenta el manuscrito final en busca de errores, inexactitudes y posibles



mejoras. Sebastián Faya me ofreció su tiempo y sus conocimientos para mejorar las fotos del libro, a partir del pobre material disponible. Deseo expresar aquí mi agradecimiento hacia ellos por su generosidad desinteresada.

He debido superar muchos obstáculos, sobre todo personales, para concretar la materialización de este, mi primer libro; Juan Repetto, Enrique Obstfeld, Catalina Nagy, Mirta y Eduardo Dayen y Silvana Aizenberg han sido de mucha ayuda en este sentido, y les agradezco la infinita paciencia que han tenido conmigo.

Todos aquellos amigos y colegas en quienes he buscado apoyo y estímulo, en distintas etapas de la preparación de este libro, me lo han dado generosamente, y el permanente interés de todos ellos por que *Un psicoanalista en el cine* viera la luz ha sido para mí el estímulo más valioso. Quiero expresar mi agradecimiento para todos y cada uno de ellos.

Existen también otras personas –personas que tienen mucho peso en mi vida– a quienes, por distintos y complejos motivos, no he querido o sabido recurrir; no dudo de que, de haberlo hecho, me hubiesen dado todo su apoyo. También ellos, aunque quizás no lo sepan, han estado presentes en mí durante la realización de este libro y han sido un estímulo significativo.

Quisiera agregar también un agradecimiento muy especial a mi padre, que, a pedido mío, ha escrito el prólogo del libro. La relación que nos une es tan rica, tan extensa, tan profunda y tan compleja que separar de ese inmenso conjunto lo que corresponde a mi gratitud por este libro me resulta una tarea imposible.

Con mi esposa Andrea, desde hace más de trece años, compartimos vida y proyectos, por lo que mi gratitud hacia ella incluye aspectos mucho más importantes que este libro; pero acotándome a esta ocasión, quisiera expresarle mi gratitud porque este libro haya sido también un proyecto “nuestro”.

Dado que esta sección del libro es seguramente la más personal, destinada a las personas más íntimamente relacionadas con el libro y el autor, me permitiré expresar aquí algo que podría considerarse, en el mejor de los casos, una justificación o sino, más lisa y llanamente, una pobre excusa. A la hora de dedicar este libro, recordé una anécdota que me contara mi padre sobre cuán inútilmente, a su parecer, había hecho sufrir a su madre al omitir incluirla en la dedicatoria de

su primer libro. Qué historia tan trágica y, a la vez, tan patética. ¿Por qué será que damos tanta importancia a la prioridad con que los otros nos consideran, cuando nos resulta tan artificial e innecesario establecer prioridades en nuestros afectos hacia los seres queridos? Enfrentado con tan pesada responsabilidad, acudieron a mí muchos afectos distintos disputándose la dedicatoria del libro. Pensé en mis hijos, Nicolás y Natalia, en mi esposa, en mis padres... También pensé evadir la responsabilidad y aprovechar la oportunidad para un fin, quizás, más trascendente: dedicar el libro al pequeño grupo de colegas que, en Buenos Aires y en Perugia trabajan en el arduo compromiso de mantener viva una manera de entender y hacer el psicoanálisis, muy afín con este libro. En un sentido análogo, aunque más espiritual, pensé también que la dedicatoria podría expresar el deseo de que este libro sea un modesto homenaje al Cine, que nos permite ver los sueños de los otros, y al Psicoanálisis, que nos permite comprenderlos en toda su riqueza. Finalmente opté por postergar estas metas tan elevadas. Espero tener otras oportunidades de enmendar, con otros libros, el sufrimiento involuntario que la dedicatoria elegida pudiera causar a quienes me quieren bien; sólo quiero agregar que la elección recayó en una deuda de gratitud que llevaré en el corazón para siempre.



# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	15
PREFACIO .....	21
ADVERTENCIA PRELIMINAR .....	27
CAPÍTULO I. <b>Terror a bordo</b> .....	29
CAPÍTULO II. <b>Toy Story</b> .....	55
CAPÍTULO III. <b>El farsante</b> .....	81
CAPÍTULO IV. <b>Una mujer infiel</b> .....	105
CAPÍTULO V. <b>Un tropiezo llamado amor</b> .....	127
CAPÍTULO VI. <b>Cigarros</b> .....	151
CAPÍTULO VII. <b>Hermanos por siempre</b> .....	177
CAPÍTULO VIII. <b>Hechizo del tiempo</b> .....	195
CAPÍTULO IX. <b>¿A quién ama Gilbert Grape?</b> .....	209
CAPÍTULO X. <b>Las alas del deseo</b> .....	229



## PRÓLOGO

Puede decirse que no es posible vivir algo en borrador para después, más adelante, vivirlo nuevamente “en limpio”. Cada hora y cada minuto de nuestra vida transcurren de una vez para siempre, porque la ocasión que “vuelve” será siempre otra. Sin embargo, hay una forma del vivir que transcurre *como si fuera* aquello que no es. Dejemos ahora de lado el hecho grave de que esto puede ocurrir sin que uno se dé cuenta de hasta qué punto su pretensión es equivocada, y centrémonos en lo que ahora nos importa, la circunstancia de que son muchas las veces en que esto se realiza a sabiendas. Cuando dos cachorros se comportan “como si” estuvieran peleando, pero no pelean “en serio”, sino que fingen hacerlo, decimos que juegan. Los seres humanos “jugamos”, pues, de dos maneras, una en la cual, a veces mintiéndonos a nosotros mismos, ignoramos lo que hacemos, y otra en que sabemos que lo estamos haciendo (aunque, claro está, cuando jugamos con aquellas cosas con las que “no se juega”, solemos ignorar sus consecuencias).

Freud, en “Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte”, dice:

Es demasiado triste que en la vida pueda pasar como en el ajedrez, en el cual una mala jugada puede forzarnos a dar por perdida la partida, (...) en la vida no podemos empezar luego una segunda partida de desquite. En el campo de la ficción hallamos aquella pluralidad de vidas que nos es precisa. Morimos en nuestra identificación con el protagonista, pero le sobrevivimos y estamos dispuestos a morir otra vez, igualmente indemnes, con otro protagonista.

¿Cómo pueden compatibilizarse las dos afirmaciones? ¿Qué significado tiene el hecho de que hayamos elegido vivir dos horas que no volverán para que transcurran inmersas en un mundo que consideramos ficticio? Encontramos la respuesta en una conocida cita de Freud: “Cuando soñamos con ladrones y tenemos miedo, los ladrones po-

drán ser imaginarios, pero el miedo es real”. Las cosas que narra una novela, las que se presentan en el escenario de un teatro, o las que suceden en la pantalla del cine, no acontecen de verdad, pero los afectos que allí experimentamos son reales, tan reales como el esfuerzo que realizamos para trasladarnos hasta el cine o el trabajo que demandó la filmación. Reparemos entonces en que nuestros afectos pueden surgir realmente frente a sucesos que transcurren “en verdad”, o frente a otro tipo de sucesos que denominamos ficticios o, también, imaginarios. Hay sin embargo, una diferencia. Ortega y Gasset, refiriéndose al episodio en el cual Don Quijote, introduciéndose en el escenario del teatro de títeres, pretende hacer justicia con su espada, señala que a pesar de que algunos psicopatólogos han llegado a considerar esa locura como una pérdida del sentido de lo real, la verdad reside, inversamente, en que se trata de una pérdida del sentido de lo irreal, como a veces acontece, sin llegar al extremo de Don Quijote, con algunas personas que son incapaces de interpretar una broma. Cuando vamos al cine nos movemos entonces entre los dos extremos que pueden arruinar nuestro propósito: contemplar una obra que no llega a conmovernos o, por el contrario, asistir a una representación que nos afecta de un modo que trasciende a la ficción. Entre ambos escollos transcurren las aguas navegables de ese esparcimiento que llamamos di-versión. Pero, ¿puede decirse acaso que el cine, como forma de arte, agota su sentido en la experiencia de una conmoción afectiva más o menos leve que atraviesa nuestra alma sin efectos perdurables?

La vida nos *presenta* continuamente, en nuestras circunstancias, “cosas”; dificultades que inevitablemente debemos resolver, y no siempre lo logramos de una buena vez. De modo que es frecuente que nuestras dificultades vuelvan, y también ocurre a menudo que nosotros volvemos sobre ellas, intentando atar los cabos que nos quedaron sueltos. Ese volver, que implica recordar, implica también que nos *re-presentemos*, otra vez, los asuntos que nos han quedado pendientes, y es claro que tenemos, por fortuna, dos maneras de hacerlo. En una de ellas recordamos algo que nos ha sucedido, y tratamos de procesarlo, terminar de digerirlo, como hace el rumiante, para que el grano grueso de las emociones vividas deje de perturbar nuestra vida presente. La otra acude en nuestro auxilio cuando esa primera tarea supera nuestras fuerzas, entonces presenciamos otras vidas, que en la penumbra de nuestra conciencia *re-presentan* todo aquello que en la nuestra ha quedado indigesto, y el modo que sin duda soportamos mejor consiste en presenciar esos dramas, sean tragedias o comedias,

a sabiendas de que son construcciones ficticias que transcurren en un mundo imaginario del cual se puede salir “a voluntad”. La literatura, el teatro y el cine son, pues, formas del arte que, aunque a veces revisten la apariencia de un entretenido esparcimiento que ocupa el lugar que nuestras tareas han dejado vacante, cumplen su cometido más valioso cuando logran atrapar en su relato el sentido succulento, cotidianamente escondido, de alguna historia vital que “indirectamente” representa y despierta; que conmueve nuevamente, algo que en nuestra vida se nos ha quedado atragantado. Vargas Llosa condensa una parte esencial de este asunto en una sola frase que titula uno de sus libros, *La verdad de las mentiras*, y, efectivamente, en el mundo de la ficción es así, porque todo se podrá inventar “por fuera” de la realidad, sin límites de tiempo y espacio, siempre que se cumpla estrictamente con la condición de que el relato contenga un drama humano absolutamente verosímil en un entorno que obedece las reglas del juego que propone. Cuando esta condición no se cumple, sentimos que la obra es mala.

Hemos dicho que el relato, sea literario, teatral o cinematográfico, se revela como una forma magna del arte en la medida en que atrapa y comunica el sentido succulento, habitualmente oculto, de una historia de vida, pero no quedaría nuestra consideración completa si omitiéramos las formas menores, en las cuales, muy lejos del intento elaborativo que conduce a profundizar en el significado de lo que ocurre en nuestras vidas explorando los dobleces y vericuetos recónditos que todo drama arrastra consigo, la obra sólo se propone complacer los deseos del espectador ofreciéndole un desenlace que calma transitoriamente sus ansias, dejando intacta la complicada y repetitiva armadura de sus apetitos, que recaen continuamente en la frustración cuando enfrentan la realidad del mundo.

Si volvemos a nuestra anterior pregunta acerca de cuál es el sentido que tiene el hecho frecuente de que hayamos elegido vivir dos horas que no volverán inmersos en un mundo que consideramos ficticio, vemos que podemos dar ahora una respuesta que contiene dos situaciones esquemáticamente divididas. A veces lo hacemos para satisfacer un impulso, una descarga placentera, catártica, que evacua nuestras emociones evadiendo los límites que impone la realidad, para volver luego al mundo verdadero transitoriamente satisfechos, sin que nada haya cambiado en nuestra vida. Otras veces, cuando nos encontramos con una obra de arte de suficiente magnitud, y nos llega el mensaje que contiene, nos internamos en un proceso que nos altera irreversiblemente, cambiando el significado que atribuimos a



los avatares que enfrentamos o, mejor aun, introduciendo un punto de vista nuevo en el drama que subyace, problemático, en el trasfondo de nuestra existencia cotidiana.

Llegamos, por este camino, a una cuestión que suele oírse y que el autor de este libro aborda en su prefacio. ¿En qué puede enriquecer el psicoanálisis la experiencia que nos procura el contemplar una obra cinematográfica o, más aun, cualquier otra de las formas del arte? ¿Acaso no es el arte autosuficiente para cumplir su cometido de tañer el diapasón al cual apunta? ¿No corremos el riesgo de opacar y destruir, mediante el psicoanálisis, la conmoción con la cual toda obra de arte bien lograda enriquece nuestro ánimo, penetrando, sin demasiada intervención del intelecto, por los poros de nuestra sensibilidad? Nada mejor que el lector saque sus propias conclusiones, dirá el autor, pero me parece evidente que el psicoanálisis, cuando es intelectualoide y espurio, nada logra estropear con su impotencia estéril y se usará, a lo sumo, para cubrir una opacidad afectiva que ya preexistía. En cambio, cuando se trata, como en este libro, de un psicoanálisis vivencialmente rico, que se expresa en el lenguaje de la vida, despliega ante nuestros ojos facetas y matices que apenas sospechábamos, dándonos una clave para la interpretación de una historia que nos ayudará sin duda para una transformación duradera en la manera en que contemplamos los dramas de nuestra vida real.

*Un psicoanalista en el cine* es un libro hermoso, escrito con idoneidad y con cuidado. El autor, un hombre en la plenitud de su vida, nos acompaña como un cicerone experto y sensible que nos señala detalles preciosos que nuestra atención hubiera podido omitir. Su formación psicoanalítica y su experiencia clínica otorgan a sus palabras ese particular espesor que encontramos en quien nos habla de caminos que ha frecuentado. Pero debo mencionar algo más: la participación de Gustavo Chiozza, desde hace años, en los estudios patobiográficos que realizamos en nuestro Centro Weizsaecker, añade una importante dimensión a la experiencia que fundamenta su libro. No encuentro modo mejor y más breve para expresarlo que mencionar una característica muy peculiar de esas patobiografías que realizamos estudiando en equipo la situación de una persona que nos consulta porque atraviesa una crisis importante en su vida, que a veces se manifiesta en una enfermedad del cuerpo. Durante la ejecución de ese proceso, el significado que adquiere su crisis “biográfica” actual a nada se parece más que a un guión cinematográfico cuyo sentido se oculta y se revela anclado en detalles sutiles, un guión que, perma-

neciendo abierto al diálogo con el paciente, admite la posibilidad de un cambio en su final desenlace.

Los comentarios que ha escrito Gustavo me han suscitado, en cada uno de sus párrafos, intereses y afectos. Cuando Hamblet nos señala que hay más cosas entre el cielo y la tierra que las que conoce nuestra filosofía, nos coloca frente al hecho de que nuestra curiosidad encuentra un tope, más tarde o más temprano, en ese abismo insondable que denominamos misterio. Aunque también puede decirse, inversamente, que “misterio” es el nombre que damos a lo que surge en nuestro ánimo en el instante en que se pone en marcha nuestro pensamiento mientras nos embarga el sentimiento que llamamos “curiosidad”. *Un psicoanalista en el cine* excita, una y otra vez, nuestra curiosidad, ya que cada comentario introduce una intriga paralela al “suspense” que pertenece a la trama argumental del film. La nueva intriga surge de esa misteriosa concatenación de símbolos que nos conmueve sin que sepamos el cómo y el por qué. Baste como ejemplo la “coincidencia” por obra de la cual la imagen del protagonista de *Terror a bordo*, atrapado en la nave que se hunde y nadando entre horribles cadáveres, despierta en un psicoanalista la idea de Orfeo descendiendo a los infiernos y surge en un director de cine como “libre” interpretación del drama que transcurre en una goleta a la cual el autor de la novela que dio origen al film, ha denominado *Orpheus*. ¿De dónde surge la maravillosa articulación de símbolos visuales y acústicos (de escenas, imágenes, sonidos, canciones y palabras) que nos permite sentir junto a Buzz (el personaje de *Toy Story* que descubre su “Made in Taiwan”, entre sus innumerables iguales expuestos en la góndola de una juguetería) el dolor de ser uno entre otros muchos iguales, sin nada especial que ofrecer al objeto de amor? No existe riesgo, por fortuna, de que el placer de disolver una intriga agote nuestro interés, y apague nuestras emociones, porque las reflexiones del autor, criteriosas y medidas, lejos de la pretensión de explicarnos la complejidad de la vida apocando su inconmensurable misterio, mientras disuelven algunas de nuestras intrigas, nos depositan, amablemente, en las orillas de la intriga siguiente. Evitaré ahora abundar en las impresiones que me ha dejado la placentera lectura de *Un psicoanalista en el cine*, porque creo que ha llegado el momento de finalizar este prólogo para dejar al lector con el libro, que hablará mejor por sí mismo.

LUIS CHIOZZA  
*Enero de 2006*



## PREFACIO

El contenido de los capítulos de este libro surge de los comentarios que realicé entre los años 1995 y 2005 para el ciclo “Cine y Psicoanálisis” que se lleva a cabo en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza; dado que se trata de un ciclo abierto al público, que no presupone conocimientos sobre psicoanálisis por parte del auditorio, tampoco este libro los requiere del lector. En su forma original, aquellos comentarios estaban destinados a ser leídos luego de la proyección del film y por lo tanto, fueron escritos pensando en el espectador; pensando ahora en el lector, quien quizás no recuerde el film con la misma precisión de quien acaba de verlo, he juzgado oportuno introducir algunas aclaraciones y descripciones más detalladas de ciertas escenas y secuencias.

No obstante estos esfuerzos, persiste aún el problema del lector que no vio el film en cuestión o que, si lo vio, recuerda muy poco de él. Se trata de un problema difícil de subsanar, común a la mayoría de los libros sobre cine. He descartado la opción de realizar un relato pormenorizado de cada film no sólo por parecerme, como sustituto del film, un recurso pobre y tedioso, sino sobre todo porque la interpretación psicoanalítica se nutre las más de las veces del tipo de detalles que, forzosamente, toda buena síntesis debe omitir. Me ha parecido oportuno, en cambio, agregar al comienzo de cada capítulo, en un recuadro aparte, cierta información que ayude al lector a dar con el film y que, en el mejor de los casos, le suscite el deseo de verlo. La mayor parte de esta información ha sido extraída de *internet* (por ejemplo, el sitio oficial de cada film, o bases de datos como *Internet Movie Data Base* [[www.imdb.com](http://www.imdb.com)]) o de la información adicional que ofrecen las actuales versiones en DVD.

Como para realizar estos comentarios he tenido que ver con detenimiento y más de una vez, cada una de estas películas, me resulta

imposible colocarme en la situación del lector que lee un capítulo sin haber visto el film correspondiente, y desconozco, por lo tanto, qué grado de comprensión o cuánto interés o convicción pueda suscitarle su lectura. Si en esas circunstancias, la lectura del libro es capaz de motivar al lector a ver un film que hasta el momento no había visto, puedo darme por satisfecho, ya que una parte del objetivo de este libro se habrá cumplido.

Se suele pensar que, a la hora de hacer una lectura psicoanalítica de un film, el género cinematográfico del que vale la pena ocuparse, aquel que más merece o mejor posibilita ese tipo de lectura, es básicamente el drama. No alcanzo a distinguir si este prejuicio parte de un malentendido acerca del psicoanálisis o acerca de los géneros cinematográficos. Quienes compartan aquella idea seguramente se sorprenderán de que el libro se ocupe también de comedias fantásticas como *Hechizo del tiempo*, de comedias infantiles como *Tóy Story*, o de un film de acción y suspenso como *Terror a bordo*; se preguntarán, entonces, si ha existido algún criterio de selección que permitiera reunir en un mismo libro, un conjunto tan variado y heterogéneo de géneros cinematográficos.

No puedo dar una respuesta demasiado concluyente, dado que, si tal criterio existe, yo no lo tengo claro. Cada film ha sido elegido en forma independiente, en distintos años, y con el objeto de participar en el ciclo antes mencionado. Sí puedo decir que todos y cada uno de ellos me parecen, hoy, muy buenos y sus respectivos autores gozan de mi respeto y admiración. La gran mayoría de ellos me parecieron también muy buenos, aun antes de realizar la particular lectura que aquí presento; he disfrutado mucho viéndolos, me he conmovido con ellos y no he podido olvidarlos.

La mayoría de ellos, por la evidente riqueza simbólica o por la complejidad de sus tramas donde no se alcanza a comprender del todo de qué trata el film, han despertado mi curiosidad investigadora; el psicoanálisis ha sido el instrumento que me ha permitido comprender qué era eso que, escapando a mi comprensión, conseguía conmoverme tanto. Así han surgido, por ejemplo, los comentarios de *Hermanos por siempre*, *Las alas del deseo*, *Cigarros*, *A quién ama Gilbert Grape?*, *El farsante*, *Un tropiezo llamado amor* y *Una mujer infiel*.

En otros casos, sin siquiera proponérmelo, como quien es asaltado por un recuerdo, me ha surgido una interpretación mientras veía el film o inmediatamente después de verlo por primera o segunda vez –por enésima vez en el caso de *Tóy Story*, film que, durante un

tiempo, mi pequeño hijo veía en casa a toda hora—. Esta interpretación apuntaba al sentido general del film; como si dijera “quizás este film, que en su sentido más explícito y evidente trata de este tema, en su sentido más profundo (inconciente) trata de este otro tema”. Viendo nuevamente el film desde este segundo sentido y procediendo con él como lo hace el psicoanálisis, por ejemplo, con los sueños del paciente, la interpretación primitiva se veía enriquecida y el film adquiriría una coherencia nueva. Así por ejemplo, ciertos elementos del film que, atendiendo a la trama manifiesta, parecían provenir de decisiones contingentes o azarosas del autor —la inclusión de una escena banal o la elección de una determinada escena para insertarla luego de la anterior—, en la trama latente que iba surgiendo de la interpretación, parecían estar dotados de un sentido preciso; como si siguieran rigurosamente un fin premeditado. En el deseo de compartir esta experiencia, escribí los comentarios de *Hechizo del tiempo* y *Tóy Story*.

Un caso que merece mencionarse aparte es el de la elección de *Terror a bordo*. La primera vez que vi el film fue en el momento de su estreno en cines en la Argentina; dado que el film es de 1989, si no fue ese mismo año, pudo haber sido en 1990, a más tardar en 1991. El cine de terror no es mi favorito y, aunque me interesan los temas náuticos, no creo que hubiera elegido un film que tuviera la palabra “terror” en su título; alguien que no fui yo debió sacar las entradas. El film me pareció bueno en su género —género que considero menos de terror, que de acción y suspenso— pero intrascendente como obra artística. Jamás hubiera pensado que intentar una lectura psicoanalítica del mismo habría arrojado algún resultado digno de mencionarse. En otras palabras, me pareció un film para pasar un rato entretenido y luego olvidarlo... pero no lo olvidé.

Mucho tiempo después, una noche de insomnio del año 2002, me encontré pensando en *Terror a bordo*. Quién sabe por qué razón, volvieron a mí las imágenes del protagonista, atrapado en la goleta que se hundía, nadando entre horribles cadáveres. Por ese entonces, el film que mi hijo veía “a toda hora” era *Hércules*, en la versión un tanto libre de *Walt Disney*, y asocié aquellas imágenes con las imágenes de Hércules, sumergido en el Leteo, tratando de rescatar a Medea del mundo de los muertos. Se me ocurrió pensar, entonces, que quizás el protagonista de *Terror a bordo* podría simbolizar a Orfeo en su descenso a los infiernos. Me propuse volver a ver el film, con miras a un futuro comentario, y grande fue mi sorpresa cuando, al volver a verlo, noto que el nombre de aquella goleta era, justamente,

¡*Orpheus*! La lectura psicoanalítica que, partiendo de aquella idea, logré hacer de este film me ha llevado a cambiar mi primera impresión acerca del valor artístico del mismo.

Dado que cada capítulo se ocupa de un film distinto, me he planteado la cuestión del cuál sería el mejor ordenamiento para el libro; qué comentario poner primero y por cuáles debía seguir. Se trata, seguramente, de una preocupación que concierne más al autor que al lector, dado que el lector hará bien en guiarse por su interés, y abordar aquellos capítulos que se ocupan de las películas que haya visto y que le hayan despertado interés. Es la esperanza del autor que el lector, luego de la lectura de esos capítulos, se sienta estimulado a ver las otras películas y leer, luego, los demás capítulos del libro.

No obstante la validez de las precedentes consideraciones, el ordenamiento de los capítulos del libro continuaba siendo un problema a resolver. Quizás aquellos lectores que suelen sentir curiosidad por la persona del autor hubieran preferido un orden cronológico de los capítulos; al fin y al cabo, este libro condensa diez años de la vida del autor y no descarto que el lector atento a este aspecto pueda percibir la evolución del autor a través de una lectura cronológica. Para esos lectores he señalado a pie de página la fecha de presentación del contenido de cada capítulo, de modo que quienes prefieran una lectura cronológica puedan hacerlo a partir de esas indicaciones. Sin embargo, el criterio seguido para el ordenamiento del libro ha sido otro.

Algunas personas que me han hecho el favor de revisar el manuscrito original me han señalado que algunos comentarios abordaban temáticas afines y que la lectura consecutiva de los mismos hacía que unos y otros se enriquecieran mutuamente. Debo confesar que este aspecto me había pasado por completo desapercibido. Efectivamente, algunos comentarios se centran en el tema de los celos, y la mayoría toca, desde distintos enfoques, el tema del duelo por lo que debe dejarse atrás. Me ha parecido oportuno resaltar estas concordancias, y por lo tanto, he agrupado en capítulos sucesivos aquellos comentarios que abordaban temáticas comunes.

Luego de sopesar los “pros” y los “contras”, he optado por comenzar el libro con el comentario sobre *Terror a bordo*. Si bien la principal desventaja para esta elección es que es muy probable que la mayoría de los espectadores juzgue a este film, con cierto derecho, como el más banal de todos los aquí tratados, es justamente ese motivo el que hace que su comentario sea el más adecuado para iniciar el libro. Por tratarse, como dijimos, de un film sobre el que difícilmente se po-

dría esperar una interpretación psicoanalítica, ha sido necesario introducir su análisis con algunas consideraciones tendientes a aclarar en qué consiste el trabajo interpretativo realizado; dado que esas consideraciones bien pueden extenderse al conjunto entero del libro, me ha parecido que empezar por *Terror a bordo* podría ser de utilidad para el lector que decidiera leer el libro siguiendo el orden dado por el autor. Un segundo argumento a favor de esta decisión es que, por los mismos motivos expuestos, la distancia entre la idea que puede formarse el espectador del film y lo que tiene para ofrecer el autor del libro es, quizás, mayor en el caso de *Terror a bordo* que en otros comentarios. Por análogos motivos, *Toy Story* es el capítulo siguiente.

Pero insisto una vez más: creo que la decisión más acertada es que cada lector establezca su propio orden, dejándose llevar por su interés y, principalmente, por las películas que haya visto y que mejor recuerde. El lector deberá juzgar por sí mismo si la recomendación de ver el film antes de iniciar la lectura del capítulo correspondiente debe considerarse una advertencia, o sólo un buen consejo.

Volviendo ahora al criterio de selección de las películas de las cuales este libro se ocupa, en síntesis, sólo puedo decir dos cosas: la primera, repito, es que todas ellas me parecen muy buenas películas que merecen que nos ocupemos de ellas. La segunda es que, como psicoanalista, creo tener algo que decir sobre ellas. En otras palabras, creo que aquello que surgió luego de haber interpretado psicoanalíticamente estas películas, es algo interesante y valioso; una particular mirada a la que el espectador no podría acceder, prescindiendo del psicoanálisis.

Es posible que aquellos que consideran al psicoanálisis como un mero ejercicio intelectual teman que el abordaje psicoanalítico de un film destruya lo más valioso de la obra artística; que transforme en un discurso de palabras dirigidas al cerebro, el misterioso lenguaje del arte con el que el artista le habla al corazón. No es ese el objetivo del autor, ni tampoco creo que sea ese el resultado obtenido por estos comentarios, aunque, sobre esto último, el lector deberá sacar sus propias conclusiones. En mi opinión, la teoría psicoanalítica, al develar un sentido oculto en el film, no empobrece su valor artístico sino que, al contrario, contribuye a una mejor valoración del mismo trayendo a la luz una profundidad que de otra manera podría pasar desapercibida. También sucede algo similar en la dirección contraria: la intuición del artista muchas veces consigue enriquecer a la teoría psicoanalítica; así, el lector que conozca la teoría psicoanalítica encon-



trará que, más de una vez, el análisis de estas películas arroja puntos de vista novedosos sobre temas ya abordados por el psicoanálisis.

*Un psicoanalista en el cine* no es un libro fácil de clasificar; no es del todo un libro de psicoanálisis y mucho menos es un libro de cine. Es un libro *sobre* algunas películas, que contiene una mirada muy particular. Es un libro dirigido a todos aquellos que, luego de ver un buen film, sienten la necesidad de poner en palabras lo que el film les ha suscitado, compartir lo que han podido comprender y enriquecerse con otros puntos de vista. De ninguna manera el libro pretende erigirse en la mirada oficial del psicoanálisis, sino que expresa, solamente, la mirada de su autor, *un psicoanalista*. Tampoco busca que el lector concuerde con el punto de vista del autor, sino que sólo se ofrece como una excusa amena para volver a pensar en el film; como una conversación estimulante... a la salida del cine.

G.C.

## ADVERTENCIA PRELIMINAR

Como es habitual en los ensayos y en la literatura científica, cada vez que en este libro se cita textualmente una obra publicada, el texto citado aparece entre comillas y en letra itálica junto a la referencia bibliográfica y el número de página, de modo que el lector, si lo desea, pueda constatar la exactitud de la cita. Sin embargo, no siempre es factible aplicar el mismo rigor al citar las palabras que los autores de estas películas ponen en boca de sus personajes. En las contadas ocasiones en que he podido disponer del guión publicado, he realizado la pertinente aclaración, pero aun en esas ocasiones es frecuente que lo que aparece en el film no coincida con lo establecido en el guión. A esta dificultad, todavía se suma otra: la traducción del original varía según se considere la versión subtitulada, la versión doblada, la versión en video (VHS) o las distintas versiones en DVD (por ejemplo, si se compara la traducción que ofrece la zona 1 con la que ofrece la zona 4). Dado el particular carácter de este libro, me ha parecido inoportuno entorpecer la lectura introduciendo aclaraciones sobre esta última distinción.

Otro problema se presenta con los títulos de las películas tratadas en este libro. Con excepción de *Toy Story*, los títulos en español varían respecto del original. A veces se trata de una traducción (o un intento), y otras, de un “rebautismo” con dudosos fines comerciales. Dado que los criterios comerciales, a su vez, varían de país a país, en ocasiones el título en español varía en los distintos países de habla hispana; también por análogos motivos, puede suceder que el mismo film se exhiba en la televisión con un título distinto a aquel con el cual se exhibió originalmente en el cine, o que se ofrezca en video con distinto título que en DVD. Dado que aspiro a que el lector del libro vea o vuelva a ver las películas aquí tratadas, he optado por los títulos que ofrecen las versiones en video y DVD —más fácilmente

disponibles en la Argentina—, indicando, en recuadro aparte, el título original del film y sus distintos títulos en lengua hispana.

Un último punto que quizás sea necesario aclarar atañe a una particularidad del arte cinematográfico que lo diferencia de otras disciplinas artísticas y científicas; se trata del tema de la autoría de la obra. La realización de un film involucra la participación creativa de tantas personas que muchos dudan que sea lícito hablar de “cine de autor”. Si bien algunas veces uno puede, por ejemplo, identificar un elemento de la trama presente la novela sobre la que se basa el film y atribuirlo, con derecho, al autor de la misma, aun en esos casos es difícil determinar hasta qué punto la importancia que uno otorga a ese elemento en el film no depende, por ejemplo, de la actuación del actor, del encuadre o la iluminación que da el director de fotografía o al montaje que, de esa escena, lleva a cabo el editor. En los distintos capítulos de este libro he optado por referirme a ese “ensamble creativo” como “el director”, “el autor” o “los autores” del film, indistintamente.

# CAPÍTULO I

## Terror a bordo (*Dead Calm*)

*Dead Calm*<sup>1</sup> (que podría traducirse como “calma muerta” o “calma chica”) es un film australiano de 1989, dirigido por Phillip Noyce y producido por George Miller, Doug Mitchell y Terry Hayes, para la compañía australiana *Kennedy Miller Productions*. En Argentina se distribuye con el título de *Terror a bordo* y en España, con el de *Calma total*. El guión, escrito por Terry Hayes, está basado en la novela homónima de Charles Williams (*Dead calm*, 1963), que fue traducida en Argentina con el título de *Mar calmo* (1975)<sup>2</sup>.

Resulta interesante destacar que fue nada menos que Orson Wells el primero en comprar los derechos cinematográficos de la novela de Williams. El mismo Wells escribió el guión (que, según se dice, se atenía bastante fielmente a la novela) cambiando el título por *The Deep* (1970) y en 1968 inició la producción tomando a su cargo no sólo la dirección sino uno de los cinco roles protagónicos –roles que en la actual versión de Terry Hayes se reducen a tres–.

Debido a numerosas dificultades (de producción, técnicas y financieras) la producción y el rodaje de *The Deep* –llevado a cabo en la costa dálmata de Yugoslavia–, se vieron interrumpidos más de una vez; la muerte en 1973 de uno de sus protagonistas (Lawrence Harvey, a cargo del rol de Hughie Warriner) se sumó para consolidar en Wells la idea de que el film (ya terminado, según Oja Kodar<sup>3</sup>) no debía ver la luz.

Cuando, a instancias de Phillip Noyce, la *Kennedy Miller Productions* compró los derechos del film, se resolvió apartarse lo más posible de los pasos seguidos, años antes, por el maestro. No vieron *The Deep*, tampoco leyeron el guión de Wells, volvieron al título original del libro de Williams e introdu-

---

<sup>1</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 2 de mayo de 2003.

<sup>2</sup> Williams, Charles, *Mar calmo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1975.

<sup>3</sup> Oja Kodar, escultora y actriz, pareja de Wells, desempeñó el rol protagónico de Rae Ingram en *The Deep*, bajo el seudónimo de Olga Palinkas.

jeron varios cambios al argumento. Así, por ejemplo, la introducción del pequeño perro Benji, según señala irónicamente el guionista, pretende compensar la omisión de dos de los cinco personajes de la novela, que, según su parecer, amenazaban con estropear el clima del film con demasiados diálogos<sup>4</sup>. Otros cambios obedecen al intento de actualizar una temática de los años sesenta a la psicología de los noventa. Más misteriosa e interesante, resulta la inclusión de la tragedia del matrimonio Ingram con que se inicia el film, ausente en el argumento original de Williams, en el cual John y Rae están pasando su luna de miel.

Resta destacar las notables actuaciones de sus tres protagonistas, sobre todo cuando la producción apostó a dos artistas hasta el momento desconocidos en la industria cinematográfica. En efecto, para el rol de Rae Ingram se escogió a una Nicole Kidman de 22 años, hasta entonces sólo conocida en Australia como actriz de televisión, y para el rol de Hughie Warriner, la producción prefirió utilizar un “verdadero extraño”, decidiéndose por el estadounidense Billy Zane. Para el rol de John Ingram, en cambio, la producción se aseguró al renombrado actor australiano Sam Neill.

*Dead Calm*, además de resultar un éxito comercial, recibió numerosos premios y nominaciones por el *Australian Film Institute* (AFI); resultó ganadora en las categorías de mejor dirección de fotografía (Dean Semler), mejor edición (Richard Francis-Bruce), mejor música original (Graeme Revell) y mejor sonido (B. Osmo, L. Smith y R. Savage) y además fue nominada en las categorías de mejor película, mejor director, mejor guión adaptado y mejor diseño de producción (Graham ‘Grace’ Walker).

### **Argumento:**

El oficial de la Real Marina Australiana, John Ingram (Sam Neill) y su joven y bella esposa Rae (Nicole Kidman) se hallan solos en medio del océano, a bordo del espectacular velero Saracen. Se trata de un viaje solitario, con el que la pareja intenta reponerse de la trágica muerte del pequeño hijo de ambos en un accidente de tránsito en el cual Rae casi pierde la vida.

Una mañana de calma total divisan una goleta en bastante mal estado; al acercarse, ven a un joven sobre un pequeño bote, remando furiosamente hacia ellos. Una vez a bordo, el extraño se presenta como Hughie Warriner (Billy Zane), el único sobreviviente de la intoxicación alimentaria ocurrida en la goleta Orpheus, ahora a punto de hundirse.

John desconfía de esta versión y minutos después, cuando el exhausto naufrago se queda dormido, decide utilizar el bote para ir a explorar el Or-

<sup>4</sup> Toda esta información ha sido extraída de las “Notas de Producción” del film disponibles, al momento de la edición de este libro, en *internet* en el sitio: <http://www.ibiblio.org/samneill/films/dcpn.txt>

pheus. Allí descubre que la tripulación ha sido brutalmente asesinada; sin embargo, mayor será su horror cuando, al intentar volver, descubre que el Saracen, ahora al mando de Hughie, se aleja con Rae a bordo<sup>5</sup>.

Con sólo tres personajes y dos escenarios (el velero blanco Saracen y la goleta negra Orpheus) *Terror a bordo* cuenta una historia que se desarrolla en menos de 24 horas. Las motivaciones de los personajes son bien definidas y se mantienen hasta el desenlace final: John Ingram quiere perseguir al Saracen para rescatar a su esposa Rae; Rae quiere volver al Orpheus para rescatar a John, y Hughie Warriner sencillamente quiere huir; alejarse lo más posible de la tragedia del Orpheus. El argumento es lineal, sólido y claro; pero, más allá de las acciones que se llevan a cabo, ¿de qué trata esta historia?, ¿cuál es la trama que sostiene el argumento? No es una pregunta sencilla de responder; tal vez deberíamos definir un poco mejor qué se entiende por “trama”.

Entre los estudiosos de la narrativa no parece haber demasiado acuerdo sobre cómo definir una trama y cuál es la relación que ella mantiene con el argumento. Algunos afirman que la trama sería el esqueleto sobre el que se construye el argumento, otros sostienen que esa metáfora es insuficiente, ya que, como sucede con el electromagnetismo, la trama es la fuerza que mantiene unidos a todos los “átomos” del relato.

Se suele pensar que la cantidad de tramas posibles es infinita, dado que puede haber tantas como uno sea capaz de inventar; pero no es esta la opinión de los expertos. Si bien los argumentos pueden ser infinitos, siempre girarán en torno de un número limitado de tramas posibles. Rudyard Kipling, por ejemplo, afirmaba que había sesenta y nueve tramas posibles; Carlo Gozzi, sólo treinta y seis. Aristóteles consideraba que sólo había dos tipos de tramas: las tramas físicas y las tramas psíquicas. En las tramas físicas el elemento esencial es la acción, como por ejemplo las tramas de búsqueda, persecución, aventura, venganza, etc.; en las tramas psíquicas el elemento

---

<sup>5</sup> En la novela de Charles Williams, cuando John Ingram visita al Orpheus encuentra encerrados a un hombre y una mujer; Mrs. Warriner (esposa de Hughie) y Mr. Russ Brellew, los dos protagonistas que Terry Hayes decide sustituir por “una tripulación asesinada”. En *The Deep*, estos papeles —rebautizados como Ruth Warriner y Russ Brewer— fueron interpretados, respectivamente, por Jeanne Moreau y el propio Orson Wells.

central es el personaje, por ejemplo las tramas de rivalidad, maduración, descubrimiento, tentación, sacrificio, etc.

Las tres motivaciones que hemos identificado para cada personaje de esta historia, la persecución, el rescate y la huida, son consideradas tres tramas típicas distintas; las tres son tramas físicas donde la acción predomina por sobre el personaje. Dado que Rae, la protagonista del film, quiere rescatar a John y que la persecución que intenta John es a los fines de rescatar a Rae de las garras de Hughie, podríamos inclinarnos a pensar que la trama predominante es “el rescate”. ¿*Terror a bordo* se trata, entonces, sobre un rescate? No suena muy convincente. Veamos un poco más.

Tenemos una pareja que se encuentra en un hermoso velero a 2.000 km de la costa, navegando por un océano tranquilo, tan azul como el cielo. Sólo buscan paz y tranquilidad; se bastan a sí mismos y no desean otra compañía. Pero aparece Hughie, se termina la paz y comienza la tragedia. Planteado el argumento en estos términos, reconocemos una trama típica: la del intruso maligno (el malo de la película) que desencadena la desgracia en una comunidad que se mantenía, hasta ese momento, plácida y tranquila. La comunidad deberá unirse, superar los reveses y vencer al malvado.

Las películas de monstruos (tanto *Drácula* o *Frankenstein* como las más modernas *Tiburón* o *Alien*), las películas como *La guerra de los mundos* (1953) de Wells, *Los pájaros* (1963) de Hitchcock, *El bebé de Rosemary* (1968) de Polanski o *El séptimo sello* (1956) de Bergman —por citar los más conocidos— son todas ejemplo de esta trama que encuentra su versión más antigua en la serpiente bíblica, responsable de que Adán y Eva sean expulsados del Paraíso<sup>6</sup>.

La trama del maligno tiene su contrafigura en la trama del Mesías, en la que una comunidad en problemas recibe la llegada del sujeto salvador que pondrá fin a sus penurias. Muchos *westerns* parten de esta temática, entre los más modernos un ejemplo es el film dirigido y protagonizado por Clint Eastwood *El jinete pálido* (*Pale Rider*, 1985). Otros ejemplos conocidos son *Espartaco* (1960), *Ghandi* (1982), *Malcom X* (1992) o *La lista de Schindler* (1993).

Si bien la trama del maligno parece más convincente que la del rescate, enseguida surgen nuevos interrogantes: ¿Por qué el film co-

---

<sup>6</sup> Véase Balló, Jordi y Pérez, Xavier, *La semilla inmortal*, Barcelona, Anagrama, 1997; un libro fascinante en el que los autores recurren a mitos y leyendas para identificar las tramas básicas utilizadas por el cine.

mienza de una manera tan trágica? A los fines del argumento, cualquier motivo que colocase a John y Rae a bordo del *Saracen* habría bastado; incluso el film podría haber comenzado la mañana en que divisan al *Orpheus*, sin más explicación. Ninguna de sus acciones o motivaciones cambian en virtud del trágico accidente inicial en el que muere el pequeño hijo de John y Rae.

A los fines de la mencionada trama, habría sido mucho mejor que John y Rae estén al comienzo completamente felices; por ejemplo, de luna de miel, como de hecho sucede en la novela de Charles Williams sobre la que se basa el film<sup>7</sup>. ¿Qué sentido tiene, entonces, este extraño comienzo que en nada influye en el desarrollo posterior de la historia? Una vieja regla de la dramaturgia afirma que si en el primer acto aparece una pistola, en el tercer acto deberá ser disparada. Así sucede en este film con la escopeta o también con los sedantes; pero a primera vista, no parece ser el caso del accidente de Rae con el cual comienza el film.

Tal vez si, con ayuda del psicoanálisis, hacemos una lectura simbólica del film, podamos descifrar este misterio. Aclaremos una interesante cuestión: si hacemos una lectura psicoanalítica, toda trama física se convertirá inevitablemente en una trama psíquica, dado que al intentar comprender el film en términos de motivaciones inconscientes, el elemento central será siempre el personaje y no la acción.

Comencemos entonces nuestro análisis.

En una tormentosa noche de vísperas de Navidad, un tren repleto de marineros llega a la estación. Predominan los trajes negros y las impecables gorras blancas, las luces artificiales y la multitud. Todos se reencuentran con sus seres queridos en el andén. La escena podría ser feliz, de no ser por John Ingram, que, entre la multitud de extraños que lo rodean, preocupado y ansioso, busca en vano algún rostro familiar. Algo parece andar mal.

Sus temores se confirman cuando se le acercan dos policías. En la siguiente escena, en la parte trasera de la patrulla, John parece devastado. Lo que en el resto del film, en el océano, es soledad, aquí, en cambio, es desolación. En la guardia del hospital todo se pone

---

<sup>7</sup> No obstante estar John y Rae de luna de miel, el tema del hijo muerto también ha sido extraído de la novela; se trata del hijo del anterior matrimonio de Rae, fallecido años antes por poliomielitis. Luego de la muerte del niño, Rae enviuda, conoce a John Ingram, y al poco tiempo contraen matrimonio.



peor; el médico, a las apuradas y sin demasiado tacto, le informa que debe reconocer el cadáver de su pequeño hijo, bastante desfigurado luego de atravesar el parabrisas. Sin ninguna advertencia previa, se topa con su esposa Rae, que yace herida en estado de coma, respirando por un tubo con dificultad, sonoramente. Los médicos que la examinan le piden a John que le hable, pero ella no responde. La realidad es brutal y se la muestra cruel y descarnadamente. Desde el punto de vista de las dilatadas pupilas de Rae, vemos la luz enceguedora del foco que sostiene el médico. La imagen de John es borrosa, su voz suena lejana.



**Foto 1.**  
Rae (Nicole Kidman)  
en estado de coma.

Como si se tratara de un recuerdo de Rae, un *flashback* nos informa de lo sucedido: Rae, mientras maneja en la carretera para ir a buscar a John (el cartel indicador de la estación de trenes nos permite hacer esta suposición), canta a su pequeño hijo Danny una canción infantil sobre una araña a quien la lluvia arrastró; según dice la canción, cuando el sol volvió y la tierra se secó, la araña pudo volver a trepar. La lluvia y el sol son dos elementos presentes en el film; uno en la carretera, el otro en el océano. En ese momento, Danny se suelta el cinturón de seguridad y sale de su sillita para alcanzar su juguete caído; esto distrae a Rae, quien pierde el control del auto y choca de frente contra un auto de la contramano. Danny sale de cabeza por el parabrisas.

Pero volvamos al tiempo presente del hospital. También aquí tenemos tres personajes: Danny que yace en la morgue, Rae que está en coma y John que intenta en vano comunicarse con ella. Podemos darnos cuenta de cómo se debe sentir John; devastado por la pérdi-

da de su hijo, su única esperanza es aferrarse a Rae. Pero ¿cómo puede sentirse Rae, si es que aún puede sentir? ¿Qué pensamientos inconcientes surcarán su mente mientras se halla en estado de coma? ¿Acaso podrá soñar? De ser posible, ¿cómo serían esos sueños?

El psicoanálisis nos enseña que los sueños tienen un doble origen; por un lado, son una forma de repetición de sucesos traumáticos recientes a los fines de intentar elaborarlos; por la otra, son la figuración del cumplimiento de los deseos inconcientes. Dado que sabemos cuál es el suceso traumático para Rae —el accidente y la muerte de Danny—, nos resta suponer cuáles podrían ser sus deseos. Obviamente deseará negar todo lo sucedido, por lo tanto, su sueño figuraría lo opuesto a la realidad; pero más profundamente... ¿desea sobrevivir y volver con John?, ¿o desea continuar el camino iniciado y reunirse con su pequeño hijo perdido?

Asumiremos, entonces, la siguiente hipótesis: trataremos de entender lo que sigue en el film como si fuera un sueño de Rae, ocurrido mientras se halla en coma, en la guardia del hospital. Para facilitar la exposición, no seremos del todo rigurosos y también incluiremos las motivaciones de John; esto no necesariamente invalida la hipótesis, dado que John, en el sueño de Rae, bien puede representar a una parte de ella misma. Veremos qué resulta de este intento<sup>8</sup>.

La primera reacción natural frente a una tragedia es desear despertarse y comprobar que se trataba sólo de un mal sueño; pues bien, eso es exactamente lo que se figura en el hipotético sueño de Rae: La siguiente escena consiste en Rae despertando de una pesadilla. Cada elemento de la realidad traumática es trocado en nuestro hipotético sueño por su opuesto: John, que en el momento del accidente se hallaba ausente, ahora está junto a ella; no es de noche sino de día, más bien el amanecer de un nuevo día que pone fin a la oscuridad de la

---

<sup>8</sup> Tal vez en este punto pueda surgir en el lector una objeción válida: ¿Puede un sueño parecerse a un film? Seguramente no, si nos atenemos a cómo lo sueña el soñante. Como todos saben, los sueños suelen ser menos coherentes, sus elementos aparecen inconexos por la falta de lazos causales; por esto a menudo resultan incomprensibles y generan la impresión de un contenido absurdo. Pero si, en cambio, pensamos en cómo el soñante relata lo soñado, la historia relatada en el film ya no dista tanto de lo que podría ser un sueño. Esto es así, dado que existe una función, que el psicoanálisis llama elaboración secundaria, mediante la cual se “rellena” con nexos lógicos y causales aquellos baches que, en el sueño soñado, generan la impresión de algo sin sentido. En otras palabras, cuando relatamos un sueño, aun sin darnos cuenta, lo estamos reordenando y explicando; haciéndolo ver como algo bastante más coherente de como lo soñamos.

noche. No llueve sino que hay sol; no hay tormenta sino calma chicha. No están en el lugar de la tragedia sino a miles de kilómetros de allí; a bordo del Saracen.

Si nuestro deseo de que la tragedia sea sólo una pesadilla no es posible, el siguiente deseo es que ya haya pasado y terminado, es decir, evitar el doloroso proceso de duelo. Si no puede ser un mal sueño... que por lo menos sea un mal recuerdo. Esas son, más o menos, las palabras con que John asiste a Rae luego de su pesadilla: *“ya pasó”*. Rae, poco convencida, dice que quiere volver a casa, pero John no la deja y le asegura que *“ya no puede regresar”*.

Danny ha muerto, pero Rae ha conseguido sobrevivir; este triunfo sobre la muerte, como es natural, la llena de culpa. En su “sueño”, las palabras de John alivian su culpa y le autorizan a seguir con vida. Son palabras que, puestas en la boca de John, reflejan el deseo de Rae de negar lo sucedido: olvidar; todo el tiempo por delante; días de calma y mar en calma; empezar de nuevo...

Pero, como decíamos, los sueños se componen también de lo traumático; Benji, el perrito, ladra al horizonte preanunciando la amenaza que se aproxima. Los animales suelen representar a la parte instintiva de la personalidad, lo más profundo y reprimido; desde allí, lo traumático reprimido se abrirá paso hasta la conciencia onírica.

En la escena siguiente, con los reflejos del sol sobre el agua, Rae emerge de las aguas transparentes, y permanece flotando. La imagen es perfecta, casi irreal. Un plano detalle muestra la mano de John que se ofrece para sacarla del agua. Retengan en la memoria esta escena: John, tendiendo una mano a Rae para ayudarla a salir del agua; su sentido simbólico será evidente un poco más adelante.

Al salir Rae del agua, como un espectro en el horizonte, aparece la goleta negra malherida por el temporal. Podemos suponer que se trata de un símbolo del accidente, quizás el auto chocado durante la tormenta. John desea comunicarse por radio, saber qué sucedió; Rae, como si tuviera un mal presentimiento, prefiere dejar todo como está, seguir solos y tranquilos; en otras palabras, reprimir lo traumático. John intenta comunicarse por radio, pero, igual que con Rae en el hospital, no encuentra respuesta del otro lado.

Pero lo traumático lucha por aparecer; con tanta fuerza como la que utiliza Hughie remando desesperadamente para llegar al Saracen. Hughie es mucho más joven que John; su desequilibrio mental nos habla de una personalidad inmadura, infantil. Estos elementos (más otros que se sumarán luego) nos permiten suponer que, en el

hipotético sueño, Hughie representa a Danny, figurado vivo y huyendo de la goleta que representa al accidente.

Pero, contraponiéndose a los deseos, aparece otra vez el elemento traumático: Su bote choca de frente con el Saracen, y Hughie sale despedido arrojándose prácticamente de cabeza en la cabina del Saracen. Parecería figurar claramente el accidente de autos, el choque frontal, en el que Danny encontró la muerte.



**Foto 2.**  
*El bote choca  
contra el Saracen.*

Rae se muestra tierna y cariñosa con él, dispuesta a creer la historia que Hughie les cuenta acerca de la intoxicación y muerte de la tripulación del Orpheus; al fin y al cabo, el sueño es suyo y está hecho a la medida de sus deseos. En el relato de Hughie se mencionan los cuerpos muertos, pero Rae le dice *“Trate de no pensar en eso”*.

John, en cambio, se muestra desconfiado y desea ir al Orpheus a comprobar en persona la veracidad del relato de Hughie. Como podemos suponer que ocurre en la guardia del hospital, John deja a Rae en coma con sus sueños —es decir con Hughie— y va a la morgue a reconocer el cadáver de Danny. Antes de partir, con Hughie dormido, le dice a Rae que tenga a mano la pistola, pero ella no le hace caso: estar con Hughie —representante de Danny— es su deseo, no su temor.

Si Hughie representa al hijo muerto o, si se quiere, al deseo de Rae de reunirse con Danny en la muerte, entonces John representará lo opuesto: el mundo de los vivos, o sea, el deseo de Rae de sobrevivir dejando atrás la muerte de Danny. Como los dos extremos de una serie, John y Hughie estarán en el film siempre separados y no volverán a verse hasta la escena final, de la que nos ocuparemos oportunamente. Rae, tendida en la camilla del hospital en estado de

coma, más muerta que viva, está a mitad de camino; decidiendo si desea morir para reunirse con Danny o vivir para volver con John.

Dado que en el film (tomado como un sueño) hay un inversión temporal y espacial —algo que sucede frecuentemente en los sueños—, será más claro si salteamos momentáneamente algunas escenas y vamos al final del primer acto: John, luego de descubrir la tragedia del Orpheus, del mismo modo que corre al hospital luego de enterarse del accidente, intenta desesperadamente regresar al Saracen para salvar a Rae. Rae, alarmada, quiere ir en su búsqueda, pero Hughie, “encerrado allá abajo”, comienza a llamarla para que lo deje salir, golpeando las paredes del camarote. Finalmente, lo reprimido se abre paso a la conciencia y Hughie aparece en cubierta. La lucha, como el accidente en la carretera, concluye con Rae inconciente, alejándose de John, es decir del mundo de los vivos. John le grita que salte, pero ella, como en el hospital, no puede oírlo. Ahora es Hughie, representante del deseo de Rae de unirse con Danny en la muerte, quien está al timón.

Ahora sí, volvamos un paso atrás y veamos qué pasa con John en el Orpheus. Es una de las mejores secuencias del film. Desde el bote, mientras John mira la cubierta de la goleta, aparece el sol, enceguedor; podría representar al foco de luz que, en el hospital, encguecía las dilatadas pupilas de Rae. Con esto parecería figurarse una inversión, en el sentido de que en el sueño, John toma el lugar de Rae. Esto se hará más evidente hacia el final del segundo acto, cuando John sea el que está atrapado y Rae quien deba rescatarlo. Una polea se suelta, y por un pelo John consigue evitar un golpe mortal en la cabeza. ¡Ojalá se pudiera haber evitado así el golpe de Danny al soltarse su cinturón de seguridad!

Habíamos comparado el viaje de John a la goleta con su visita a la morgue, pero lo que encuentra una vez allí, más bien parece un descenso a los infiernos. Así lo vemos descender a la cabina y sumergir sus pies en el agua que la inunda. Adentro todo es un caos siniestro; el Averno no podría estar mejor representado: el silencio espectral, el aire putrefacto, libros, latas y valijas flotan en el caos... el antifaz sobre la radio, el mascarón de proa con los senos pintarrajeados, el agua sanguinolenta y por fin los mutilados cadáveres, siniestros y obscenos, flotando desnudos alrededor del horrorizado John. Una mezcla de caos, lujuria sexual, desenfreno violento y muerte... Nada de lo que yo pueda escribir alcanzará el magnífico poder de las imágenes del film.

Pero John no es el primer hombre en descender al “reino de las sombras” tratando de salvar a su amada; ya habrán adivinado uste-

des de quién fue su predecesor: justamente Orfeo<sup>9</sup>. Citemos algunos pasajes del mito:

...siniestras flotaban en trono al viviente las almas de los muertos, pero él siguió avanzando por entre los horrores del Orco hasta llegar al trono del pálido Hades. “Fue el amor de esposo que me condujo hasta vosotros [...] ideshaced la trama, demasiado pronto terminada, del destino de Eurídice! Y si ello no es posible, entonces acogedme a mí también entre los muertos: ¡no quiero volverme sin ella!”<sup>10</sup>.

Ahora sí tenemos identificada la trama universal que da sentido al argumento de *Terror a bordo*: el descenso a los infiernos. John, como Orfeo, deberá descender al Averno (la goleta) para rescatar a Rae medio muerta, en estado de coma. A su vez, Rae dejándose llevar (estado de coma) por “Hughie-Danny” es como Orfeo queriendo morir para estar junto a su amada Eurídice. Si consideramos una inversión de los roles, Rae en lo que resta del film, también como Orfeo, desea rescatar a “John-Danny” atrapado en el mundo de los muertos (la goleta).

La mitología destaca el poder seductor de las dotes artísticas de Orfeo en virtud de las cuales le fue consentido rescatar a su amada; en el film –recordemos que se trata de una trama de acción– estas dotes parecen estar remplazadas, al principio, por las dotes de John como eximio navegante y, al final, por las de Rae como tenaz seductora.

Ahora podemos interpretar la escena que les pedí que recordaran: John tendiendo la mano a Rae para ayudarla a salir del agua representa a Orfeo tratando de sacar a Eurídice del infierno en el que flota su alma.

Antes de proseguir aclaremos a qué me refería antes con la inversión temporal y espacial en el sueño: en nuestra interpretación, cuando John va al Orpheus, va en busca de Rae en estado de coma; sin embargo, en el film, “espacialmente” se está alejando de Rae. También hay una inversión temporal, dado que Rae recién queda inconciente cuando John vuelve del Orpheus. En términos más sencii-

<sup>9</sup> Si bien el nombre del barco Orpheus proviene de la novela, en el argumento de Williams difícilmente el Orpheus podría representar, como en el film, al mundo de los muertos. Recordemos que en la novela, al llegar John al Orpheus, no encuentra ningún cadáver sino a dos personas con vida. Tampoco existe en la novela un estado de coma en Rae.

<sup>10</sup> Tomado de Schwab, Gustav, *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1974, págs. 97 y 98.

llos, es como si el resultado del viaje de vuelta al Saracen (Rae inconciente en manos de Hughie) determinara el motivo del viaje de ida al Orpheus (rescatar a Rae del infierno).

Ahora tenemos planteado el conflicto que deberá resolverse al final: Rae inconciente (en estado de coma) unida con Hughie (Danny) se aleja a toda máquina de John (el mundo de los vivos) quien, impotente en el Orpheus, no puede alcanzarla ni comunicarse con ella. Queda así planteado el conflicto; por lo tanto, concluye el primer acto del film. En el segundo acto veremos cómo este conflicto se desarrolla<sup>11</sup>.

\*\*\*\*\*

Rae despierta de su desmayo. El audio de la escena se va incorporando de a poco; primero el ruido del motor, luego la canción que está escuchando Hughie. Lo primero que ve es a Benji. Como ya señalamos, el perro es un símbolo de lo inconciente, por lo tanto, entenderemos que lo que sigue es, en el sueño de Rae, expresión de sus deseos inconcientes: estar otra vez con Danny.

Rae quiere saber qué sucedió con John y dice a Hughie de volver, pero este se pone firme con que eso no es posible. Rae vuelve a insistir con que deben volver a buscar a John, pero Hughie se pone furioso y paranoico: *“Lo has vuelto a arruinar”*. Rae se asusta e intenta calmarlo; impotente, se va a llorar a su camarote. Si pensamos que John puede estar ahogándose y que en altamar no resulta nada fácil regresar al punto de partida, vemos que Rae no parece estar suficientemente alarmada.

Mientras tanto John, a bordo del Orpheus, consigue reparar las baterías y es como si el Averno despertara; como si John hubiese lle-

---

<sup>11</sup> La narrativa clásica considera que toda historia o argumento puede dividirse en tres actos: presentación, nudo y desenlace. El primer acto, la presentación, es donde se presenta a los personajes y sus motivaciones y se establece el conflicto que el protagonista deberá resolver en el final. En el segundo acto, el protagonista se encuentra frente a distintos obstáculos que se oponen a su meta. El segundo acto culmina en el clímax que da paso al tercer acto: la resolución. A diferencia de lo que sucede con la literatura, la extensión de las obras en el cine es más o menos constante (100 a 120 minutos); esto supone una distribución proporcional para cada uno de los tres actos. El segundo acto suele abarcar la mitad del tiempo de duración de la obra, y los actos primero y tercero se reparten, en partes más o menos iguales, la mitad restante. Cualquier film que se aparte demasiado de estos principios corre grandes riesgos de ser un fracaso, a menos, claro, que se convierta en una “honrosa excepción”.

gado al infierno que está viviendo Rae en estado de coma. Se trata de otra escena horrible; como todo lo que rodea al Orpheus. Ruidos confusos, música estridente, gritos y risas histéricas salen, al mismo tiempo, del equipo de música y de la filmación que se proyecta en el televisor; no se sabe si lo filmado se trata de una situación violenta o erótica.



**Foto 3.**  
*John (Sam Neill) repara las baterías del Orpheus.*

Las imágenes del televisor muestran las filmaciones llevadas a cabo por la tripulación del Orpheus. Dos chicas desnudas se burlan de Hughie; Russ —el que fuera capitán del Orpheus—, de forma muy despreciativa y agresiva, le dice a Hughie que no moleste y Hughie, como un niño que pese a la humillación quiere mostrarse obediente, dice: “*Eso no se me olvidará, Russ*”. “*Saca las manos de la cámara —le dice Russ—, el fotógrafo soy yo.*”

A partir de estas escenas comenzamos a comprender qué fue lo que motivó la tragedia del Orpheus. Hughie parecía no encontrar su lugar, sentirse de más; como si fuera un niño que molestara la sexualidad de los adultos<sup>12</sup>. Comenzamos a ver una faceta distinta de Hughie; ya no es el típico “malo de la película” sino una víctima del maltrato y la exclusión; no actúa con una maldad premeditada; sólo

<sup>12</sup> No resulta fácil identificar en el montaje final cuántas personas había a bordo del Orpheus. Si nos atenemos a los créditos finales, además de Hughie y Russell Bellows habría cuatro chicas. La imagen del padre que nos ofrece el film a través del drama del Orpheus parece coincidir con lo desarrollado por Freud en *Tótem y tabú* (1912-13). Según este autor, la imago paterna más primitiva, que persiste en lo más inconciente de cada hombre, proviene de un estadio de la cultura humana que se conoce como el de la *horda primitiva*; en ella, el padre es un macho fuerte, violento y celoso, que acapara a todas las hembras para sí, excluyendo al joven de todo comercio sexual.



desea huir y, mientras no se sienta amenazado, se comporta de manera bastante simpática.

Si la tragedia del Orpheus, nacida de los sentimientos de exclusión, representa el accidente de autos que da origen a este drama, quizás a partir de lo sucedido en el Orpheus podamos comprender mejor qué pasó esa noche en la carretera.

No es aventurado suponer que Rae, esposa de un oficial de la Marina, haya pasado largas temporadas a solas con Danny mientras John se hallaba de servicio en altamar. Durante esas temporadas de abstinencia sexual, ella se habría consagrado por entero a Danny, quien debía sentirse el único e irrestricto poseedor de su madre. A los ojos de Danny, este idilio se desbarataría con cada llegada de John: “A dormir temprano y solito, que mamá y papá desean estar solos”. Ahora descubrimos el verdadero origen de la trama del maligno; para Danny, el intruso malvado, el destructor de la dicha, no es otro que John<sup>13</sup>.

Es muy probable que Danny, frente a los deseos de Rae de reunirse a solas con John, se sintiera terriblemente traicionado y excluido; lleno de celos y de odio<sup>14</sup>, como Hughie en el Orpheus. Más allá de las particularidades de esta familia —que enfatiza la ausencia del padre y la estrecha unión madre-hijo—, estamos describiendo sentimientos compartidos por todos; son los sentimientos propios de lo que el psicoanálisis describe como *complejo de Edipo*. Pero lo interesante de esta trama es que enfoca las vicisitudes del complejo de Edipo desde el punto de vista de la madre que debe repartirse entre su hijo y su esposo.

Al incluir las vicisitudes del complejo de Edipo, hemos avanzado un paso más en la comprensión de la trama del film. Habíamos supuesto hasta ahora que el dilema de Rae, surgido *luego* del accidente y durante su estado de coma, era la ambivalencia entre dos deseos: por un lado, el deseo de sobrevivir para volver con John y, por

<sup>13</sup> Como sostenemos en el análisis del film *Toy Story* en el siguiente capítulo, el papel que aquí desempeña John, el intruso maligno, solemos considerarlo más típico de otra vicisitud vital: la llegada del hermanito.

<sup>14</sup> Podría ocurrir que el pequeño se sintiera muy feliz de reencontrarse con su padre y viera en él a su modelo de identificación; alguien que, además, lo aliviase de la tremenda tarea de tener que satisfacer, él solito, a su madre. En este caso podríamos suponer que los sentimientos de traición, celos y exclusión los experimentaría entonces Rae. Como defensa, ella podría negar estos sentimientos y proyectarlos sobre su hijo: “pobrecito, a pesar de mostrarse contento por la llegada del padre, yo sé que en el fondo se debe sentir muy traicionado por mí, y por eso me abandona cuando llega el padre”.

el otro, el deseo de morir para permanecer con Danny. Ahora estamos hablando de un dilema mucho más general, presente en Rae incluso mientras conducía en la carretera yendo a buscar a John: una ambivalencia entre su deseo de estar a solas con John y su sentimiento de culpa por el abandono y la traición hacia Danny.

Incluso más allá del triángulo edípico, se trata de un dilema universal: los sentimientos de culpa frente a deseos que experimentamos como abandono y traición a un ser querido. Comprendemos así que el descenso al infierno en busca de la amada muerta se origina en la culpa de Orfeo frente a su deseo de seguir con vida, abandonando a Eurídice a la eterna soledad de la muerte.

Así se nos hace claro otro símbolo que habíamos pasado por alto: el accidente se desencadenó cuando Danny abandonó su sillita de bebé, es decir, la tragedia de la familia es que las cosas se salieron de su lugar, y el hijo intenta ocupar un lugar que no es el suyo. Ahora comprendemos por qué para una madre es conflictivo repartirse entre su hijo y su esposo: porque a partir de sus deseos incestuosos, pretende que el hijo tome el lugar del padre, ya que el “producto de su vientre” representa mejor que el marido una unión narcisista, es decir, consigo misma.

A partir de ahora manejaremos al mismo tiempo estas dos líneas interpretativas. Por un lado, el sueño de Rae en estado de coma, centrado en la lucha entre la vida y la muerte; por el otro, el conflicto de la madre que debe elegir entre el marido y el hijo renunciando a sus deseos incestuosos. La primera tiene como premisa que lo sucedido en el océano es un símbolo de lo sucedido en el accidente de autos; la segunda, que el film en su conjunto alude a los sentimientos de culpa por la traición al hijo, culpa que, a su vez, encubre la dificultad de la madre para renunciar a la unión incestuosa.

Volvamos al film. Lo siguiente es la primera comunicación radial entre John y Rae; Rae puede hablar pero no escuchar. John puede escuchar pero no hablar; por lo tanto, debe responder mediante “golpes de micrófono”. Aquí es posible hacer dos lecturas que no necesariamente se excluyen. Rae, en el Saracen con Hughie, no puede escuchar a John como tampoco podía oírlo en el hospital, en estado de coma, unida con Danny. Si, en cambio, pensamos que Rae en coma oía a John pero no podía responder, entonces será la situación de John, atrapado en el mundo de los muertos, la que represente a Rae en coma, dado que es él quien escucha pero no puede hablar. El resultado de este contacto es la consigna “detener al Saracen; parar

el motor". El motor del sueño es la fantasía inconciente; por lo tanto, parar el motor simboliza abandonar el deseo incestuoso de unión con Danny, algo frente a lo cual Rae está muy ambivalente.

Esta ambivalencia se evidencia en cómo Rae intenta llevar a cabo la consigna de detener al Saracen. Primero se quema al sacar la llave del motor, luego lucha con Hughie de un modo que más que una lucha parece un juego divertido. Torpemente, tira la llave al mar sin quitarle el flotante. Su deseo inconciente es quedarse con Hughie, por eso es Benji, representante de ese deseo, quien trae la llave de vuelta a bordo. Rae impotente se encierra en el baño; Hughie golpea la puerta; otra vez parece un juego de chicos. Rae abre la puerta. "¿Amigos?"; pregunta Hughie "Sí, amigos", responde Rae.

Mientras tanto, en el Orpheus se avecina una tormenta. John descubre que la inundación progresa rápidamente. En el televisor está escrito en rojo "*fear is now*", que significa "el miedo o el peligro es ahora". En las imágenes grabadas, Hughie ha dejado de ser el niño obediente y descarga ahora su furia frente a Russ. Se burla de la impotencia de Russ que, pese a haber estado en muchas guerras y haber fotografiado la muerte de cerca, no puede detener la creciente inundación del Orpheus. Es una alusión a la impotencia de John, el "gran marino", para mantener a flote al Orpheus y alcanzar a Rae.

John, viendo que hay cada vez más agua, decide bajar al fondo del barco a comprobar el estado del casco. Este horrible descenso a las profundidades culmina con la visión del cadáver de Russ. Como si fuera su propio cadáver, huye asustado. John, exhausto y derrotado, parece a punto de entregarse.

En ese momento aparece Rae nuevamente en la radio, buscando impotente la ayuda de John. Se lamenta de no haber podido detener al Saracen. John, con reiterados "golpes de micrófono", la interrumpe y le pide socorro. El tiempo de la ambivalencia se terminó. El Orpheus se hunde; quedan sólo seis horas. En el video todos gritan, aparentemente comienzan los homicidios, pero las baterías se mueren y todo queda en silencio.

\*\*\*\*\*

Estamos en la mitad del segundo acto, en lo que algunos llaman el "punto medio" del film. Desde la estructura narrativa, este momento se caracteriza por el hecho de que los obstáculos que el protagonista debe vencer son de intensidad máxima; es el momento en que el pro-

tagonista deberá convertirse en héroe. En la primera mitad del segundo acto, era John quien comandaba las acciones, y Rae, confiando en John, le preguntaba a él qué debía hacer: “¿*Qué debo hacer, John? ¿Quieres que detenga el barco?*”. Ella sólo debía detener el Saracen, y John llegaría a rescatarla y se haría cargo de Hughie. Sus intentos, hasta ahora, han sido torpes, carentes de agresión y de determinación.

En la segunda mitad, en cambio, Rae asume su rol de heroína y se pone al mando de la acción. Aun sin saber cómo va a lograrlo, promete a John: “*estaré allí para el atardecer*”. Ahora es ella quien se hace cargo del rescate. Si queremos un final feliz, Rae deberá deshacerse de su ambivalencia, es decir de su deseo de quedarse con Danny. En la trama edípica significa renunciar a la unión incestuosa con el hijo y poner las cosas en su lugar; el esposo es el esposo y el hijo es el hijo.

Rae dice por radio a John: “*te amo*”, pero el Orpheus se ha quedado sin energía y él ya no puede oírla. Con esta declaración de amor, Rae confiesa su deseo de volver al mundo de los vivos y llora desesperada. En lo manifiesto llora por John, en lo latente por Danny, definitivamente perdido. Unos acordes fúnebres visten la escena; pero no es un duelo sencillo. Lo que sigue parece escenificar el intento de satisfacer los deseos incestuosos, previo a la renuncia.

Viéndola llorar, Hughie tiernamente intenta consolarla sin ningún atisbo de culpa. Es como un niño que intenta consolar a la madre abandonada por el esposo, no por él. Consolarla y, por qué no, ocupar el lugar del padre ausente. Se abrazan, se besan. Benji los mira. Rae expresa una profunda determinación en su mirada; está dispuesta a llegar hasta el fondo. Hughie la toma de la mano y se la lleva al camarote principal dispuesto a ocupar el lugar de John. Antes

**Foto 4.**  
Hughie Warriner  
(Billy Zane).



de volver con John, Rae deberá hundirse hasta lo más hondo de sus deseos inconcientes; justamente los deseos incestuosos.

Hughie la desviste y ella pone la excusa de ir al baño. Va a buscar la escopeta e intenta armarla y ver cómo funciona. Por primera vez el bendito Benji hace algo útil: le avisa que se aproxima Hughie. Es que Benji representa lo inconciente y hasta ahora estaba del lado de Hughie, es decir, del deseo incestuoso. Sin embargo, ahora parecería comenzar a rotar y transformarse en el deseo de supervivencia, de la exogamia; es decir, de volver con John.

Pero todavía hay ambivalencia en el deseo inconciente. Benji, como si explorara ambos términos del conflicto, primero olfatea la escopeta y luego va a la cabina donde Rae y Hughie se disponen a tener relaciones sexuales. Al ver a Benji, Rae quiere interrumpir nuevamente lo que han empezado para sacarlo de allí y llevarlo a la cubierta. Pero Benji se retira obedeciendo una orden de Hughie. ¿Simboliza que Benji vuelve a estar del lado de Hughie o simboliza que el acto sexual sucede en ausencia del deseo inconciente? Dejémoslo abierto; ¡ya bastante lejos se atrevió a llegar el director!

Si en el Saracen hemos llegado a lo más profundo del conflicto (el incesto), lo mismo sucederá en el Orpheus. John se dispone a abandonar el barco, y recorre la cabina con el agua a la cintura buscando los materiales necesarios para su supervivencia en el mar. Si Rae ha decidido unirse con Danny y morir (la unión incestuosa), tal vez para John llegó el momento de marcharse. Pero si abandona a Rae, tal vez ya no le quede ninguna razón para vivir<sup>15</sup>; no es una decisión fácil. En ese momento, un rayo rompe el mástil y John queda atrapado en la sala de máquinas. Cuanto más activo es el rol de Rae, más impotente va quedando John.

En el Saracen, luego de las relaciones sexuales, el rostro de Rae es patético. Ha llegado demasiado lejos y ni siquiera alcanza a concebir un buen plan para salvar a John. Se aleja a pensar, diciendo que preparará unas bebidas mientras Hughie se viste con ropa de John. Hughie se pone muy romántico, *“éno es fantástico? Navegando los mares del sur solos los dos”*. Otra vez el niño vuelve a tener a la madre para él

---

<sup>15</sup> Tal vez para figurar mejor esta situación desde el punto de vista dramático, es que John queda impotente en una balsa. De otra manera, no se comprende por qué no se queda con el bote a remos con el que llegó al Orpheus. ¿Acaso lo abandonó en el mar cuando comenzó la persecución del Saracen? Me parece poco probable que un avezado marino tomara una decisión semejante.

solo. Aludiendo a su disfraz de John, pregunta a Rae: “¿Cómo me veo?”. En otras palabras, “¿puedo ocupar el lugar de John; puedo ser el padre?”. Agradece la franqueza de Rae a su pregunta de cómo huele y, como un niño obediente, se va a lavar.

Mientras Hughie, contento y confiado, pone música, Rae concibe el plan de los sedantes en la bebida; dormir a Danny, al deseo inconsciente; dormir, olvidar... Como un símbolo de que es ella quien debe olvidar, Rae bebe primero. Hughie termina su trago mientras Rae, con la excusa de vestirse, va nuevamente en busca de la escopeta. Se acerca la tormenta, símbolo de que el sueño de Rae se aproxima a lo traumático; esta tormenta, como veremos, es aquella otra que provocará la tragedia en la carretera.

Hughie comienza a sentir los efectos de la droga; se topa con Rae que empuña la escopeta y se pone furioso. Descubre el engaño y se siente traicionado: mientras Rae fingía amarlo, insatisfecha con él, se ha ido en busca de la escopeta de John. La misma traición que podemos suponer que sintió Danny esa noche en la carretera: creía que Rae era sólo para él y descubre que ella conduce el auto para ir a buscar a John. A bordo del Saracen se desencadenan a la vez, la lucha y la tormenta; una tormenta afectiva en Rae entre el deseo por John y la culpa por la traición a Danny.

Pero el niño no es como el padre; no es capaz de satisfacer los deseos genitales de la madre. Así, Hughie no sabe cómo usar la escopeta de John; incapaz de apuntar por los efectos de la droga, ríe, como ríe un niño frente a los asuntos sexuales que lo superan y lo avergüenzan. El primer tiro falla y el segundo se le escapa. Rae intenta huir de su escondite. El Saracen se zarandea por la tormenta y, de un armario, cae el arpón en manos de Rae. Ella corre a refugiarse en su camarote, y Hughie, una vez más, comienza a golpear la puerta queriendo entrar.

Rae dispara dos veces; luego de la segunda, se escucha un grito gutural, y sale sangre por el lugar donde la flecha atraviesa la puerta. Tal vez se trate de un error en el film, pero cuando Rae abre la puerta la tormenta parece haber desaparecido; la calma es total. Hughie sale de su escondite y comienza a ahorcarla, pero los efectos de la droga le impiden terminar la tarea. Rae descubre que, con la segunda flecha, ha matado a Benji. Podemos interpretar que muerto el deseo incestuoso, el poder de Hughie se extingue y la tormenta desaparece. Los deseos sexuales de la madre no pueden ser satisfechos por el pequeño; Rae desea volver con John, al mundo de los vivos.

Mientras John, atrapado en el Orpheus, sólo puede bombear con el agua llegándole al cuello, Rae clava las escotillas donde ha encerrado a Hughie, dormido y atado. El deseo ha sido controlado y fuertemente reprimido; ahora Rae está al mando del Saracen. Sería demasiado fácil que Rae pusiera en marcha el motor para buscar a John, pero el combustible se ha agotado. Para rescatar a John, Rae deberá ser capaz de izar las velas. Con esto, el director nos quiere mostrar el esfuerzo de Rae por sobrevivir; su necesidad de sacar fuerzas de donde no las hay. Rae lucha hasta sus últimas fuerzas para izar las velas. Tal vez podríamos pensar que el viento que la lleve hasta John —sacándola del estado de coma— es un símbolo del soplo vital que termina la “calma muerta”.

Con el Saracen virando en dirección a John, se ha terminado el conflicto y, por lo tanto, termina el segundo acto. Nos dirigimos a la resolución final; el desenlace.

\*\*\*\*\*

En la proa del Saracen, Rae trata de divisar en el horizonte al Orpheus. John, completamente sumergido en la sala de máquinas, respira por un caño. Como un paciente en coma, lo único que ha podido hacer desde su encierro es “bombear” y respirar a través de un tubo; es decir, mantener las funciones vitales básicas<sup>16</sup>. Hughie despierta en el camarote y, como un deseo reprimido que no se extingue, por enésima vez, comienza a golpear las puertas.

Rae sube a lo alto del palo mayor. Es un símbolo de su ascenso hacia la conciencia; hacia la vida. Hughie rompe la puerta, pero hay otra más. John, cuando todo parecía perdido, divisa un pez; un signo

---

<sup>16</sup> Un elemento más que avala la idea de considerar lo sucedido en el océano como un sueño del estado de coma de Rae es la música del film. La primera aparición de la banda sonora es cuando John, al abrir la compuerta del Orpheus, es arrollado por el agua. De allí, la música acompañará toda la secuencia del *dead line* hasta que John, herido por la hélice del Saracen, emerge a la superficie. La música está compuesta a partir de tres elementos combinados: percusión, sonidos de respiración jadeante y unas voces líricas; como voces de musas. Estos elementos parecen representar las funciones vitales básicas durante el coma de Rae: sus latidos cardíacos, su dificultosa respiración y su actividad psíquica inconciente. Excepción hecha de la escena final en que Rae rescata a John, durante el resto del film no vuelven a aparecer ni la percusión ni la respiración; en su lugar, a las voces líricas, se agregan unas cuerdas graves de tono lúgubre; todo esto parece representar que, al estar Rae con Hughie, está más cerca de la muerte; más lejos de sus funciones vitales.

de vida en la goleta de la muerte. Si hay una entrada, debe haber una salida; pero lo mismo que Rae, antes de salir deberá llegar primero hasta lo más hondo; la angustia de muerte, pasar frente al cadáver de Russ; verse cara a cara con la muerte. Como Rae, subida al palo mayor, también John asciende a la superficie y vuelve a respirar. Como si Rae, en coma, comenzara a recuperar sus funciones dormidas.

John, para orientar a Rae en su rescate, incendia el Orpheus. Parece un símbolo de “quemar las naves”, en otras palabras, dejar el pasado atrás y dirigirse hacia el futuro. Hacer el duelo por la muerte de Danny y dejar atrás el accidente.

Rae divisa el fuego en el horizonte. Ella también está dispuesta al duelo. Por eso, cuando Hughie, cortando sus ataduras y rompiendo la última puerta, aparece en cubierta (la conciencia), Rae ni siquiera se asusta. “*No me obligues*”, le dice amenazándolo con el arpón. “*Nadie te va a obligar, sólo quiero hablar*”, replica Hughie. Rae, mostrando su determinación, lo hiere con una flecha. Hughie, extorsivamente, pone su garganta en la punta del arpón y desafía a Rae con una sonrisa compradora. Pero Rae, como una madre decidida a que el niño duerma solo en su cunita, lo golpea y lo abandona “dormido” en la balsa salvavidas.

**Foto 5.**  
Rae amenaza  
con el arpón.



Otra posibilidad es considerar esta escena como un símbolo de lo que sucede cuando, superado un conflicto, el deseo inconciente se hace conciente: el deseo pierde su poder y la conciencia lo desestima, es decir, lo deja de lado.

Ya es de noche. Rae lanza una bengala que, como la estrella de Belén, la guía hacia la vida. Invertidos los roles, ahora es Rae quien encuentra a su amado dormido; ahora es John el encandilado por el



foco que sostiene Rae. Otra vez la mano que ayuda a salir; subir a la superficie. Pero esta vez es la mano de Rae. Con dificultad, John trepa hasta arriba; se abrazan. Rae dice: “*te encontré*”.

¿Es el fin? No del todo; podría decirse que lo que sigue es una suerte de epílogo, por cierto, bastante extraño.

A la mañana siguiente, John y Rae van en busca de la balsa salvavidas en la que Rae había dejado a Hughie herido, la noche anterior. Como psicoanalistas, nos hubiera gustado una escena de mayor integración, que con gusto podríamos interpretar como símbolo del duelo por la muerte de Danny, una vez salida Rae del hospital. O quizás un reencuentro con Hughie herido, ahora inofensivo en presencia de John; algo así como si los padres del niño, luego de la noche de reencuentro, fueran a buscar al hijo para confortarlo. Pero, reconozcámoslo, ambas soluciones se dan de patadas con lo que se espera de una trama de acción.



**Foto 6.**  
*John y Rae Ingram.*

Lo cierto es que la balsa está vacía, y Rae, furiosa por la pesadilla vivida, la hunde con disparos de bengala. Sin embargo, en la otra banda del Saracen, unas huellas de sangre en el casco nos anuncian la pronta reaparición de Hughie.

Considerado como un sueño, parecería representar los sentimientos de culpa de Rae reprochándose el haber actuado con demasiada agresión. Las manchas de sangre simbolizan el daño y por lo tanto, la culpa; pero al mismo tiempo figuran cumplido al deseo de que Hughie retorne.

Si bien en este tipo de películas es esperable que el “malo” retorne una vez más cuando ya todo parecía haber vuelto a la calma,

lo que sigue resulta poco creíble... a menos que pensemos que se trata de otro sueño; equivalente al anterior, pero de distinta solución. Veamos entonces cómo interpretar este nuevo sueño.

Otra vez todo es perfecto; el sol, el cielo y el mar en calma. Rae vuelve a zambullirse y flota plácidamente. El Saracen, que había quedado bastante dañado, parece estar ahora en perfecto estado. Lo mismo sucede con John: antes agotado, sucio y herido; ahora vestido de manera impecable y dispuesto a atender todos los deseos de su esposa. En otras palabras: no hay rastros de la tragedia del día anterior.

En la proa, John enjuaga los cabellos de Rae con agua dulce, algo que a 2.000 km de la costa, como dice Rae, es una verdadera extravagancia. Pero John promete más aun; un baño de inmersión (!). Además, un desayuno perfecto con *croissants*, mermelada de frutas y mango “*muy, muy fresco*”. Algo difícil de conseguir luego de 32 días en el mar.

La pava silbadora requiere la presencia de John en la cocina. Rae se estira en su reposera para tomar sol en una posición que remeda un poco la posición que tenía en la camilla del hospital. Mientras sueña con un almuerzo imposible, a base de espárragos frescos y pasta “cabellos de ángel” —una oscura alusión a Danny<sup>17</sup>—, no se da cuenta de que Hughie ha regresado y ocupa el lugar de John lavándole la cabeza. Parece ser un símbolo de que estando sola, en estado de coma, sus pensamientos se dirigen a algo imposible: el retorno de Danny con vida ocupando el lugar de John. En otras palabras, el deseo incestuoso; estar con Danny y no con John.

Pero junto al deseo inconciente, aparece también lo traumático: Rae descubre que se trata de un furioso Hughie, tan pálido y ensangrentado como regresaría el espectro de Danny luego del accidente.

Una vez más, Hughie comienza a ahorcarla con la toalla. John aparece en cubierta con la bandeja del desayuno que soñara Rae. Acomoda, primorosamente, una flor de papel hecha con la servilleta. Al observar a través de la vela mayor las sombras de lucha entre Rae y Hughie, suelta la bandeja que vemos estrellarse en el piso y toma una bengala con la que dispara a Hughie.

A través del agujero dejado en la vela mayor por el disparo, vemos estallar la cabeza de Hughie. Desde otro plano vemos cómo cae al agua con la cabeza ardiendo, mientras John corre a abrazar a Rae. En la última escena, Hughie, flotando muerto, se aleja del Sara-

---

<sup>17</sup> En el film, Danny, el pequeño angelito, es rubio; al comienzo del film, cuando Rae despierta de la pesadilla dice que en el sueño “*podía oler su cabello*”.

cen echando humo por la cabeza. John y Rae, abrazados, contemplan la escena triunfantes.

Si el primer sueño trataba más evidentemente el dilema de Rae entre la vida y la muerte, este segundo sueño parece resaltar más las vicisitudes edípicas del drama. Lo que rompe la dicha familiar —la bandeja de desayuno estrellándose— es la unión incestuosa entre Rae y Danny en ausencia de John; la lucha suele ser un símbolo del coito, y las sombras que reflejan lo que sucede detrás de la vela parecerían representar que esos deseos incestuosos son inconcientes.

A diferencia de lo sucedido antes, este sueño coloca a Rae en un papel pasivo; el verdadero héroe es ahora John. Él es quien mata a Hughie; por lo tanto, él es el responsable de que Danny haya muerto con la cabeza destrozada. De esta manera, el sueño busca aliviar la culpa de Rae con su contrario: la inocencia. También se alega la inocencia de Rae respecto de los deseos incestuosos que aparecen proyectados sobre Danny —es Hughie quien echa humo por la cabeza— y la separación con Danny es ahora producida por la intervención de John. Aquí, la renuncia a los deseos incestuosos parece provenir del deseo genital en el vínculo con John.

No resulta infrecuente que dos sueños se presenten juntos; habitualmente, uno es un sueño corto, y el otro, un sueño más largo. Freud nos enseñó que esto es un modo de figurar un nexo causal entre los contenidos de uno y otro sueño. Así, nuestro segundo sueño, el más corto, podría figurar la causa, y el primero, más largo, su consecuencia. El sentido general, entonces, armoniza con lo que podría ser el deseo de Rae en estado de coma luego del accidente: negar su sentimiento de culpa, responsabilizar a otros y justificar su deseo de unión con Danny.

Si colocamos el segundo sueño delante del primero, el nexo causal, muy sintéticamente, podría ser el siguiente: “Dado que John, violento y celoso, con su llegada ha dañado a Danny (la bengala), lo ha separado de mí, echándolo lejos, Danny debe sentirse muy enojado y traicionado (echando humo); muy solo y abandonado (flotando a lo lejos). Por eso, yo debo quedarme con él a confortarlo (Rae y Hughie solos en el Saracen); mimarlo, abrazarlo y besarlo (escena sexual). Es un justo castigo que John se quede solo (atrapado en el Orpheus), sin poder hacer nada, esperando que yo vuelva (rescate final)”.

Dado que en las tramas físicas, como dijimos, lo central es la acción, las modificaciones se producen principalmente en el mundo, y el personaje no experimenta tanta transformación como en las tramas

psíquicas. Tanto James Bond como su versión más moderna, Indiana Jones, están al final de la película como al principio; por más frenética que haya sido la acción, ni siquiera se les modifica el peinado.

Pero al interpretar esta trama física como si fuera un sueño del protagonista, la hemos transformado en una trama psíquica, y cabe, entonces, que nos preguntemos por la transformación interior del personaje. ¿Existe algún tipo de elaboración en Rae? Si recordamos su rostro en las escenas finales, podríamos decir que no. Los sentimientos de culpa se encubren con enojo y proyección, lo cual equivale a un intento maniaco de autoproclamarse inocente. Recordemos que los sueños son sólo un intento de elaboración; en su esencia, son la expresión de deseos inconcientes y por lo tanto, tienen poco que ver con la integración conciente. ¿La satisfacción alucinatoria de estos deseos, la ayudarán a salir del coma? Tal vez sí, tal vez no; en todo caso tiene todavía un largo camino por recorrer para superar esa tragedia.

Ahora podemos preguntarnos: ¿Es elaborativo este film para nosotros? Me parece que tampoco; pero a cambio sí podríamos decir que es entretenido. Los buenos son buenos y los malos son malos. Los buenos, no sin sacrificio, terminan felices, y los malos al final reciben su merecido. Así quisiéramos que fuera la realidad, y es eso lo que deseamos ver la mayoría de las veces que vamos al cine; ¿o no? También debemos reconocer que el film es eficaz, dado que nos atrapa y nos mantiene al borde de la butaca; nos sentimos implicados con los personajes, y algo se mueve dentro nuestro cuando vemos luchar a Rae y a John contra la adversidad de su destino.

Es mi esperanza que, con este comentario, a partir de la riqueza simbólica del film, hayamos aprendido algo acerca de los deseos que nos habitan; deseos que esta historia ha sabido despertar. Al fin de cuentas, son ellos los que nos hacen incapaces de apreciar una historia bien contada.



## CAPÍTULO II

### *Toy Story*

*Toy Story*<sup>18</sup> es un film de 1995 dirigido por John Lasseter, escrito por Andrew Stanton, John Lasseter, Peter Docter y Joe Ranft, y producido por Bonnie Arnold, Ed Catmull, Ralph Guggenheim y Steve Jobs, para *Pixar Animations Studios* y *Walt Disney Pictures*. La edición del film estuvo a cargo de Robert Gordon y Lee Unkrich, y la dirección de arte estuvo a cargo de Ralph Eggleston; una mención especial para Randy Newman, autor de la música original y las canciones del film.

Quizás valga la pena destacar que en la versión original en inglés las voces de los papeles principales, Woody y Buzz Lightyear, están a cargo de Tom Hanks y Tim Allen, respectivamente.

Entre los muchos premios y nominaciones que recibió este film, cabe destacar tres nominaciones a los premios Oscar en las categorías de mejor guión original (John Lasseter, Andrew Stanton, Peter Docter y Joe Ranft), mejor música original (Randy Newman) y mejor tema musical, *You've Got a Friend* (Randy Newman).

El film trata la historia de cómo Woody, el juguete preferido de Andy (un niño de seis años) pierde su lugar de preferencia con la llegada de un nuevo y más moderno juguete, Buzz Lightyear. Las vicisitudes por las que estos dos juguetes deben atravesar van transformando la primitiva relación de rivalidad y celos en una sincera y duradera amistad.

Se trata de una gran historia, magistralmente contada; una excelente comedia que en ningún momento cae en el melodrama musical infantil tan habitual en las producciones de *Walt Disney*. Una película que, a mi entender, no cabe en lo que habitualmente se entiende por “género infantil”. Aquellos que, quizás gracias a sus hijos, nietos o sobrinos, lo hayan visto,

---

<sup>18</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 26 de mayo de 2000.

saben a qué me refiero. Aquellos que no, no se arrepentirán de dedicarle a este film dos horas de sus vidas. Para enfatizar este punto, extraigo un fragmento de una entrevista con Andrew Stanton, guionista del film:

Cuando empecé a trabajar en Pixar no era guionista, pero sí sabía muy bien lo que me gustaría ver en la pantalla [...] En esa época, los largometrajes de animación no me inspiraban nada. Ninguno de ellos podía compararse a una gran película normal. La animación tal vez pueda ser única como medio visual, pero desde el punto de vista de la narración de historias no quiero que se me juzgue de manera distinta a las demás películas. Quiero que nuestras películas se comparen con las mejores. [...]

Realizamos películas familiares que va a ver todo el mundo; de manera que estamos obligados a hacerlas comprensibles tanto para un niño de 5 años como para los ejecutivos de los estudios, lo que no es un mal planteamiento. No se trata de que bajes el nivel, sino de que te comuniques con tanta claridad a un nivel emocional, y no sólo en la trama, que afecte a todas las personas, incluso a un niño que todavía no tiene experiencia de vida. [...] Eso no significa que escriba para niños. A los niños les gusta todo. Todavía no tienen formado el gusto, deben aprenderlo. Si les das comida basura, la comerán. Quiero darles historias tan magníficas como las que encuentro en mis películas favoritas. Lo que debo tener en cuenta al escribir para ellos es que no debo excluirlos ofendiéndoles, presentando una moral dudosa o escribiendo algo que no vayan a entender y hará que se pierdan por completo la historia.<sup>19</sup>

Para interpretar psicoanalíticamente un film —esto es: encontrar un segundo sentido utilizando para ello los esclarecimientos que nos brinda el psicoanálisis— podemos seguir distintos caminos. Podemos, por ejemplo, suponer que la historia que el film narra pudo suceder en la realidad; es decir, tomar a los personajes por personas “reales”. A partir de allí podemos utilizar el psicoanálisis para comprender las motivaciones inconcientes que llevan a cada personaje —en función de su particular carácter— a hacer lo que hace y sentir lo que siente.

Otro camino posible es tomar el film entero como si fuera, por ejemplo, un sueño; un sueño soñado por el director o por el autor. Para el psicoanálisis, todo sueño, tenga o no un sentido claro en la forma en que lo soñamos, posee siempre un segundo sentido oculto. Este segundo sentido se origina en deseos o fantasías inconcientes que, en mayor o menor medida, todos compartimos. Siguiendo, entonces, las leyes que el psicoanálisis descubre para la formación de

<sup>19</sup> En McGrath, Declan y McDermott, Felim, *Guionistas. Cine*, Barcelona, Océano, 2003, págs. 113-114.

sueños, tomaremos cada elemento del film no como un suceso “real” sino como un símbolo que alude a otra cosa.

Comencemos, pues, con la tarea de descifrar los distintos símbolos de esta historia. El título del film es “*Toy Story*”, es decir, historia de juguetes o sobre juguetes. Dado que no solemos atribuir vida anímica a los juguetes, tenemos derecho a suponer que se oculta allí un símbolo; algo que no existe aludirá a algo que sí existe. Pues bien, dado que los juguetes son los instrumentos con los que juegan los niños, podemos suponer que, al modo de una hipálage, se atribuye al objeto las cualidades del sujeto; como cuando retóricamente decimos “las valerosas espadas” o “las estudiosas lámparas”. Así tendríamos, entonces, una historia sobre niños o también —no es necesario ser exactos— una historia con la que juegan los niños; en todo caso, una historia del período infantil de la vida.

Apoya, a mi entender, esta interpretación el hecho de que la película, centrada en la aventura que viven los juguetes, comience con Andy jugando con sus juguetes inertes.

El juego de Andy consiste en un robo al banco, donde el propio Andy, como todo niño que juega, hace las voces de los distintos personajes. El Señor Cara-de-Papa con su arma atemoriza a la población de juguetes. “*Vacía la caja fuerte*”, ordena, refiriéndose al vientre de Hamm, el chanchito-alcancía. “*Mucho dinero*”, dice extasiado y besa las monedas. Betty se atreve a increparlo: “*¡Basta malvada Papa!*”; “*Silencio, Betty*” responde Cara-de-Papa y amenaza a las ovejas de Betty, quien, desesperada, dice: “*Oh, no, mis oveja. Que alguien me ayude*”. Aparece Woody, el alguacil, y Cara-de-Papa termina preso en la cuna de Molly, la pequeña hermana de Andy. Finalizado el juego, Andy toma a Woody y le dice “*fuiste el héroe de nuevo*” y tirando de la cuerda que acciona la voz de Woody le hace responder “*eres mi alguacil preferido*”. Recién entonces aparece el título del film al que ya nos referimos, seguido de la presentación de los créditos.

Mientras la música nos habla de la eterna fidelidad de la amistad entre seres pequeños, Andy aporrea a Woody en una inconfundible manifestación de intenso amor ambivalente. Nos enteramos también, a través del diálogo de Andy con su madre, de que ese mismo día festejan el cumpleaños de Andy y que pronto se mudarán. Andy regresa a su habitación a buscar a su hermanita; deja a Woody y se retira.

En este punto, lejos de la mirada de cualquier ser humano, comienza la “historia de juguetes”. Para los juguetes, como ellos mismos



lo explican, el cumpleaños, con la llegada de numerosos regalos nuevos, implica la amenaza de acabar en la basura.

Woody, desde su lugar de juguete preferido, proyecta el temor sobre sus compañeros. No sabe cómo dar la mala noticia de que el cumpleaños se ha adelantado por la mudanza e intenta dar algunos rodeos. Sin embargo, estos rodeos no consiguen apartarse del tema del miedo al abandono.

Primero habla de la necesidad de buscar un compañero de mudanza para no quedar olvidado; como veremos, el tema del compañero ganará significatividad más adelante. El otro tema también contiene el germen del miedo al abandono: el desgaste del plástico.

Finalmente, la noticia del cumpleaños, sumada a la llegada de los niños invitados, desencadena el pánico de los juguetes. Poco después... la peor pesadilla de Woody se convierte en realidad.

Pero retrocedámonos aquí. Una complicación nos ha salido al paso. En el film que nos proponemos interpretar, existen, más o menos diferenciados, dos distintos niveles de realidad (o ficción): El primero, menos desarrollado en el film, sirve como marco al segundo; es el nivel en que Andy juega con sus juguetes, es decir, el nivel de los niños; el otro, el más desarrollado, está constituido por la aventura que “viven” los propios juguetes, es decir, el nivel de los juguetes.

Nos habíamos propuesto interpretar la película como si fuera un sueño del autor, es decir, no tomar a Woody y a Buzz como personas reales sino como los personajes de un sueño, pero ¿qué haremos con Andy? Tal vez, lo más adecuado sea hacer una mezcla de los dos caminos antes mencionados.

Por un lado, asumiremos que Andy es un personaje de ficción creado por el autor a los fines de expresar simbólicamente determinadas fantasías que habremos de descubrir. Por el otro, asumiremos que Andy, como si fuera un niño “real”, crea (sueña o fantasea) la aventura que viven sus juguetes como un modo de expresar sus fantasías. Hecha esta aclaración, ahora podemos proseguir nuestra tarea de interpretar símbolos.

Habíamos asumido la premisa de que la “historia de juguetes” simboliza y oculta otra historia; la historia del niño que juega con esos juguetes. Con los elementos que hasta ahora tenemos, tratemos de corroborar nuestra premisa.

El psicoanálisis nos ha enseñado que el juego es uno de los medios privilegiados con que los niños elaboran las vivencias que les resultan traumáticas. El juego, como los sueños, representa simbólica-

mente la realidad del niño. Por lo tanto, si queremos comprender el juego de Andy, veamos primero cuáles son las vivencias en las que está inmerso.

Andy es un simpático niño de unos 5 ó 6 años; dulce y cariñoso, comparte su habitación con su hermanita Molly, de unos 8 ó 9 meses. Probablemente esta circunstancia motiva la próxima mudanza, la cual, a su vez, obliga a adelantar una semana el cumpleaños de Andy.

Podemos suponer, entonces, que así como Andy se ve obligado a compartir su cuarto, debe compartir también el lugar que posee en el afecto y consideración de su madre. Los naturales sentimientos hostiles que esta situación supone no aparecen manifestados en su conducta; pero sí en su juego. El dinero que roba Cara-de-Papa simboliza lo valioso, es decir, el afecto. El vientre del chanchito Hamm simboliza el vientre materno, donde la madre, según las fantasías infantiles, guarda a los muchos hermanitos potenciales. También se profieren amenazas para las ovejas de Betty; otro símbolo de quitarle a la madre sus hijos. No obstante, el bien triunfa; el alguacil pondrá al agresor tras las rejas: *“Te irás a la cárcel, amigo. ¡Despídete de la salsa picante!”*.

Así podemos concluir que Andy, dominado por los celos y el rencor en que lo coloca la llegada, aún reciente, de Molly, lucha para mantener a raya sus deseos de hacer desaparecer a su hermanita y a los muchos posibles hermanitos que su madre, en las fantasías inconcientes de Andy, aún aloja en su vientre. Identificado con Woody, el alguacil que encierra a los malos, también él encarcela tras la represión sus deseos hostiles. El juego lo ayuda a expresar y descargar sus deseos agresivos proyectándolos en el juguete Cara-de-Papa. Una vez satisfechos en la fantasía del juego, los deseos hostiles son nuevamente encerrados por el alguacil Woody, en quien Andy proyecta sus deseos de ser bueno y querido.

Con estos elementos —a los cuales iremos sumando otros— ya podemos atrevernos a formular una hipótesis: si la historia de los juguetes (*toy story*) alude a una historia con la que juegan los niños —en este caso Andy—, la historia que nos cuenta la película trata sobre los celos que experimenta un niño frente a la llegada de un hermanito. Este tema latente es encarado desde una metáfora manifiesta: los celos de un juguete frente a la llegada de un juguete nuevo. Volvamos al film y veamos qué encontramos al observarlo desde esta hipótesis.

Como nos enteramos más adelante, los juguetes poseen una regla que sólo se quebrará hacia el final de la película: no revelar su condición de seres animados en presencia de niños o adultos. Podemos pen-

sar, entonces, que la vida anímica de los juguetes simboliza el mundo interno del niño; aquello que está más allá de su conciencia<sup>20</sup>.

Efectivamente, una vez que Andy se retira con Molly, los juguetes salen de donde se hallaban guardados, y rápidamente el cuarto de Andy se llena de una intensa actividad. Esa intensa actividad, los chistes y la referencia a Picasso que hace el Señor Cara-de-Papa son modos de expresar la riqueza de la vida anímica inconciente de los niños.

El cumpleaños, la amenaza central con la que se da comienzo a la historia, es un símbolo del nacimiento; el hecho de que el cumpleaños se adelante podría simbolizar la vivencia de no sentirse suficientemente preparado para afrontar la llegada de un nuevo nacimiento. Como todo niño que teme perder el amor de los padres y se ve obligado a disimular sus sentimientos frente a la llegada del hermanito, Woody le ordena a Slinky *“ponte contento”*. *“¿Qué tal si Andy recibe otro dinosaurio? No creo que pueda tolerar ese tipo de rechazo”*, sentencia Rex; *“No van a sustituir a nadie”*, afirma Woody.

Antes de proseguir con el tema de la llegada del “intruso”, destaquemos dos elementos significativos. Betty propone a Woody deshacerse de sus ovejas para encontrarse solos en intimidad. Woody, avergonzado, no sabe qué hacer; se lo ve incómodo, superado por la propuesta. Es la misma vicisitud del niño pequeño que por un lado desea a su madre sólo para él, pero por el otro se siente demasiado pequeño como para sustituir al padre. En otras palabras, es la contracara de la vivencia de celos; si los celos son el deseo de ser único, preferido y exclusivo, esto alude a la necesidad de un compañero para compartir.

El otro elemento significativo es que el Señor Cara-de-Papa, quien por sus comentarios ácidos e irónicos parecería ser el más maduro de todos los juguetes, no ve en la llegada de los juguetes algo negativo. Entusiasmado exclama: *“¡Una Señora Cara-de-Papa! Soñar no cuesta nada”*. Tal vez es uno de los juguetes más antiguos; recordemos

---

<sup>20</sup> Refuerza esta tesis el hecho de que en el film los juguetes no ocultan su condición de seres animados frente a Scott, el perro de Sid Phillips. Los animales, según el psicoanálisis, representan para los niños su propia vida instintiva; por lo tanto, juguetes y perros están en un mismo nivel: el nivel de la vida anímica inconciente del niño. Contrariamente, los juegos de mesa (por ejemplo el juego de damas con el que juegan Woody y Slinky), que despiertan el interés del niño en una etapa posterior —etapa que el psicoanálisis describe como período de latencia, por el rebajamiento de la vida pulsional del niño— no están dotados, en el film, de vida anímica.

que cuando Molly lo babea, él protesta alegando que su caja dice “tres años o más”; de ser así, habría tenido numerosas oportunidades de elaborar la pérdida del lugar del preferido. Más maduro, está mejor dispuesto hacia el sexo opuesto de lo que lo vimos a Woody.

Ambos elementos parecen apuntar a deshacer el malentendido de los celos; como si el autor alentara a los niños como Andy diciéndoles: “¿Para qué quieres tener a tu madre sólo para ti? No sabrías qué hacer con ella. Además, ya encontrarás en tu hermanita una agradable compañera”.

Aquí cabe abrir un interrogante: ¿Por qué el autor omite sistemáticamente toda figura paterna? ¿Es una manera de simplificar la trama, afirmando que, dada la unión entre la madre y el recién llegado bebé, el único centro de interés para el niño es la madre y el bebé competidor? ¿O es una fantasía optativa, es decir, el deseo de creer que, una vez eliminado el bebé, la madre quedará para el niño? Otra posibilidad interesante es pensar que para el niño la llegada del hermanito —que evidencia la unión entre el padre y la madre— es el castigo por su deseo de sustituir al padre.

Me inclino por la siguiente hipótesis: en los celos hacia el padre, la expresión de la agresión está interferida por dos motivos; por el hecho de que el padre es más fuerte que el niño y por la necesidad que tiene el niño de identificarse con el padre. El odio se mezcla con el amor a sí mismo (autoconservación) y con el amor al padre (deseo de identificarse con él, para tener, como él, a la madre).

En los celos hacia el hermanito, en cambio, la agresión, al no estar interferida por el amor, se desarrolla más fácilmente; por lo tanto, se vuelve más peligrosa y difícil de controlar. Lo único que podría inhibir la agresión hacia el hermanito es el deseo de ser amado por los padres; pero ese mismo deseo es, justamente, el que se ve amenazado por la llegada del rival; por lo tanto, ese deseo es, más bien, la fuente de la agresión hacia el rival.

De manera tal que, si queremos representar el drama de los celos, en su estado puro y en su máxima dimensión, la situación de la llegada del hermanito parece más apta que la situación edípica, en la que los sentimientos hacia el padre son ambivalentes. En otras palabras, los celos y la rivalidad son vivencias que surgen primariamente en la relación fraterna (entre pares); cuando estos sentimientos se dirigen al padre, implican la negación, por parte del niño, de las diferencias entre su padre y él. Desde la rivalidad, el padre es para el niño un par; como un hermano.

Otra manera de verlo, que no contradice la anterior sino que la enriquece, es que, para el niño, la ausencia del padre hace más necesaria la presencia de un compañero, ya que la madre, como le pasa a Woody con Betty, es demasiado para él solo. Así, al aumentar la necesidad de la amistad entre hermanos, el autor aspira a conseguir un mayor equilibrio entre el amor y el odio.

Pero volvamos a la línea principal del film; el momento de la llegada del “hermanito”. Con el magistral recurso de los soldaditos en alerta roja que, tapados por los niños, intentan adivinar qué sucede, el autor nos permite identificarnos con la curiosidad, la angustia y el desconcierto del niño al que aún no le han explicado en qué consiste el ajeteo que supone la llegada del bebé. Los soldaditos, que representan la curiosidad del niño por el origen de los bebés, deben meterse a escondidas en el mundo de los adultos. La pérdida de la omnipotencia infantil que supone estas averiguaciones queda simbolizada por el soldadito herido por la madre y amenazado por la pelota, símbolo a su vez del embarazo. Así se simboliza también la vivencia del niño de haber sido dañado por la madre con la llegada del hermanito: ella le mintió y lo traicionó.

La llegada del intruso en el film ocurre en medio del caos y la confusión: los niños entran en tropel al cuarto de Andy; los juguetes apenas si tienen tiempo de retomar sus lugares. Woody es arrojado de su lugar de privilegio en la cama de Andy, y en su lugar, Andy coloca al juguete nuevo.

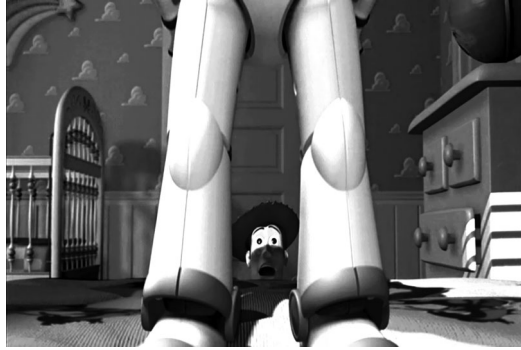
De un solo golpe, borrado del centro de la escena, el niño, como Woody, se encuentra de frente a los hechos. *“Ese error ya ocupó tu lugar”*, sentencia Cara-de-Papa. Woody, con exagerada cortesía, propone darle la bienvenida a ese “alguien”, mientras —revelando su ambivalencia— agita su puño.

Como un niño que en puntas de pie, angustiado y curioso, se asoma a la cuna del recién llegado, Woody, asomando la cabeza por sobre la cama de Andy, ve la figura de Buzz como si fuera un dios. Enorme, perfecto, poderoso.<sup>21</sup>

En este punto, identificados con el sufrimiento de Woody, bien podríamos dar rienda suelta a nuestra sed de venganza y hacer del sustituto un ser malo y despreciable que sólo en virtud de dudosos

---

<sup>21</sup> Si embargo, más allá de esta primera impresión —y como corresponde a la diferencia de tamaño entre el niño y su hermanito recién nacido— Woody es mucho más alto que Buzz.



**Foto 1.**  
*Woody descubre  
a Buzz.*

engaños y diabólicas maquinaciones consigue robar injustamente el amor de Andy. Un rival a quien, hacia el final de la película, Woody consiguiera aniquilar, recuperando así el lugar que siempre le perteneció y nunca debió perder. ¡Justicia! Como debería ser.

Por fortuna, el autor no se propone semejante trivialidad. Su meta, mucho más elevada, parece dirigirse a la superación de la rivalidad por medio de la amistad. Así como una familia se enriquece con la llegada de un nuevo integrante, también el film se enriquece con la aparición de un segundo protagonista. El conflicto dramático no se establece entre el “bueno” y el “malo”, sino entre dos “buenos”, evitando así una esterilizante toma de partido por parte del espectador.

El tema que habíamos propuesto como contenido latente del film, la llegada del hermanito, será explorado tanto desde el punto de vista del niño desplazado como desde el punto de vista del pequeño recién llegado. Buzz será quien represente el punto de vista de este último. Varios elementos sustentan esta hipótesis.

Las primeras imágenes de Buzz están sonorizadas con el sonido de la respiración; esta función –que también implica un sonido nuevo– es la más reciente adquisición para el neonato. Buzz, como un recién nacido, explora el nuevo mundo. Otros símbolos nos orientan en la misma dirección: la imposibilidad de comunicarse con el “comando estelar” simboliza la reciente separación de la madre; la nave destruida, la placenta perdida, ya inservible; el despertar del “hipersueño”, que en lo manifiesto se refiere al período que Buzz pasó en su caja, en lo latente se refiere al período fetal; las conjeturas acerca de si el aire es respirable, otra alusión a la respiración del neona-

to; la inestabilidad del terreno, alude a la insuficiencia neuromuscular del recién nacido en el nuevo medio<sup>22</sup>.

Habíamos mencionado ya el encuentro entre el niño y el recién llegado hermanito en la escena en que Woody se asoma, trepando a la cama de Andy. Ahora se describe el mismo encuentro desde el punto de vista del bebé. En un ángulo del campo visual de Buzz, deformado por la curvatura del casco<sup>23</sup>, sorpresivamente aparece Woody. Es un hecho muy común que el niño, asustado en su primer encuentro con el nuevo hermanito, intente asustarlo como proyección de su miedo y expresión de su hostilidad. “*¿Te asusté? Fue sin querer, lo siento*”, dice Woody, también asustado.

Sin embargo, pronto surge un punto en común. Buzz, “guardián de la galaxia”, toma al alguacil Woody por el “comisario local”. Pensamos que esto simboliza que ambos son niños indefensos que luchan para mantener “encarcelados” sus instintos agresivos; la más importante tarea que la adquisición de la cultura impone a cada niño.

Hay otros símbolos quizás más sutiles. El primero es la actitud de Buzz; él de veras cree que es un guardián espacial, y se muestra superior y hasta cierto punto indiferente con respecto a los demás juguetes. Pensamos que esto alude a lo que el psicoanálisis describe como la omnipotencia narcisista del bebé, sustentada por los mecanismos de negación y por el pensamiento mágico<sup>24</sup>. Buzz pregunta a Woody por el combustible fósil; como todo bebé que respira, su siguiente interés es la comida.

---

<sup>22</sup> Con posterioridad a la realización de este comentario, hemos realizado en el Departamento de Investigación de la Fundación Luis Chiozza un trabajo de investigación sobre el síndrome gripal, donde estudiamos en detalle las vivencias por las que debe atravesar el neonato en los primeros días de vida. El lector interesado podrá remitirse al trabajo de Chiozza, Luis, Chiozza, Gustavo, Busch, Dorrit, Obstfeld, Enrique, Salzman, Roberto y Schejtman, Gloria, “Un estudio psicoanalítico del síndrome gripal”, en Chiozza, Luis, *Enfermedades y afectos*, Buenos Aires, Alianza, 2001.

<sup>23</sup> También la visión es para el neonato un instrumento nuevo, y pasará un tiempo hasta que logre enfocar correctamente a los objetos del entorno.

<sup>24</sup> La evolución natural posee distintas estrategias para que el individuo logre la adaptación al medio. Una de ellas, la neotenia (utilizada por la especie humana), consiste en el nacimiento de un individuo aún inmaduro para que pueda realizar la adaptación al medio durante el crecimiento. Esto implica un cierto desvalimiento que exige una dependencia del sujeto en relación con el progenitor. La omnipotencia narcisista del neonato no es otra cosa que una defensa para negar ese tremendo estado de desvalimiento. La omnipotencia narcisista del neonato no es otra cosa que una defensa para negar ese tremendo estado de desvalimiento.

El otro símbolo gira en torno a si Buzz es capaz de volar o si simplemente se trata de “caer con estilo”. Sospecho que la tan común fantasía infantil de los superhéroes que vuelan debe aludir al período de la vida en que el niño es alzado en brazos. Esas famosas tomas cenitales en que vemos, por ejemplo, a Superman, despegarse del suelo y ascender dejando atrás los objetos terrestres, cada vez más pequeños, deben nacer de percepciones reales. Seguramente nacen de las percepciones que tiene el bebé cuando de pronto es alzado del piso por sus padres y ve cómo disminuyen y se alejan los juguetes con los que hasta recién jugaba.



**Foto 2.**

*Las alas de Buzz sorprenden a Woody.*

Agreguemos, además, que el ser alzado por los padres simboliza el afecto y la consideración; beneficio del que goza el recién llegado bebé para desdicha de su hermano mayor.

La población de juguetes fascinados por Buzz representa a los adultos que elogian al recién llegado bebé sin prestar atención a quien, hasta entonces, había sido “el niño mimado de la casa”. “*En un par de días todo estará como antes*”, trata de consolarse Woody. La canción nos describe su tragedia:

Yo vivía muy bien y con lujos, todo poseía; no tenía qué desear, pues todo fue de mi elección. Pero sin avisar, como bomba, aterrizo un intruso. Mi vida tranquila, de pronto comienza a cambiar [...] El remedio que me queda es aguantar. Fui temido, y respetado, pero se acabó. Y perdí el amor de quien he amado yo.

Las escenas que siguen muestran cómo el cuarto de Andy, adornado con motivos y dibujos de vaqueros, va adquiriendo una decoración con motivos espaciales acorde con el *merchandising* de Buzz.



Estos cambios parecen aludir a las vivencias del niño, quien de pronto se encuentra con que su casa comienza a transformarse por la llegada del nuevo integrante de la familia. La habitación del niño pasa a ser la habitación de *los niños*, y el tan ansiado lugar en la cama de los padres, como sucede en film, queda definitivamente ocupado: Andy ahora duerme con Buzz, mientras Woody queda relegado al cajón de los juguetes.

Inmediatamente, la tensión llega al límite; Andy ha escrito su nombre en el pie de Buzz con tinta indeleble, hecho que parece significar la depositación de los ideales de los padres en los hijos. Para colmo, la escritura es perfecta, no como la de la bota de Woody hecha por un Andy inexperto. Tal como sucede en la vida real, el primogénito tiene padres primerizos; el segundo hijo, en cambio, goza de padres experimentados.

Woody va a encarar a Buzz decidido a poner las cosas en su lugar. Buzz, asistido por una multitud de juguetes, recostado sobre la patineta, repara la nave; otro juguete le alcanza la cinta adhesiva. Bien mirado, parecería ser un bebé cómodamente recostado en el cambiador mientras su madre le cambia los pañales. “*¡Oye lata de sardinas, no te acerques a Andy! ¡Es mío, y nadie me lo puede quitar a mí!*”, increpa Woody a Buzz.

La discusión pasa a las manos, y Woody, como un niño que “sin querer” casi asfixia a su hermanito, “accidentalmente” abre el casco de Buzz, quien cree asfixiarse. La agresión de Woody toma entonces la forma de la burla, tan frecuente en los hermanos mayores: “*¿De veras crees que eres un guardián del espacio? ¡Mira un extraterrestre ahí!*”

La risa de Woody deja lugar a la risa de Sid, que se oye a través de la ventana, y Woody cambia su sonrisa por un gesto de angustia. La agresión se ha incrementado peligrosamente y el niño se asusta frente a sus deseos hostiles. Los deseos de Woody aparecen expresados en las palabras de Sid luego de volar al soldadito: “*Se fue, se acabó, qué bonito, se convirtió en mil pedazos*”. Viendo el cráter dejado por la explosión, Buzz dice: “*pude haberlo evitado*”, y Woody le responde: “*me habría gustado verlo; tal vez te verías mejor como cráter*”.

Como los juguetes le cuentan a Buzz, “*Sid no es un niño feliz; tortura juguetes*”. Sid es un niño vecino, un poco mayor que Andy, que no sabe jugar con juguetes. Agresivamente, juega con herramientas y peligrosos explosivos destruyendo los juguetes. La magnitud de su agresión aparece representada por su feroz perro Scott, que, como todo animal, representa en las fantasías del niño a la vida instintiva,

es decir, las pulsiones inconcientes. Sid, como Andy, también tiene una hermana menor, Hannah, a quien asusta y martiriza todo el tiempo. Podemos pensar que Sid y Hannah representan una mala evolución de la relación de Andy con Molly. Es decir, un “cómo resultarían las cosas” si Andy no lograra contener y transformar sus impulsos agresivos hacia Molly, su reciente competidora.



**Foto 3.**  
*Los juguetes  
de Andy.*

Betty dice: “*Cuanto antes nos mudemos mejor*”. Habíamos supuesto que el motivo de la mudanza podría radicar en que cada uno de los hermanos tuviera su propia habitación; por lo tanto, podríamos pensar que las palabras de Betty representan las palabras de una madre que sabe que la convivencia demasiado estrecha entre rivales incrementa la agresión.

Enfatiza esta línea interpretativa el hecho de observar que en las siguientes escenas los juegos de Andy se vuelven más hostiles. Ahora Andy utiliza a Buzz para castigar a Woody.

La madre de Andy interrumpe su juego para decirle que van a ir a cenar a Pizza Planeta y que Andy sólo podrá llevar un juguete. Woody, temiendo no ser el elegido, con la palidez verdoso-amarillenta del celoso, maquina su plan para hacer caer a Buzz detrás del escritorio, de modo que Andy no lo encuentre. Utilizando a Control, el autito a control remoto, intenta embestir a Buzz. Como podría suceder entre niños pequeños, las cosas se le van de las manos, y, asustado, Woody comprueba que su agresión ha llegado demasiado lejos cuando, en el colmo del descontrol, Buzz cae por la ventana al jardín.

Control, símbolo de la conciencia moral que controla la agresión, denuncia a Woody. Inmediatamente, todos los demás juguetes

—representantes de los objetos del mundo interno del niño— se vuelven en su contra. Todo se interrumpe con la llegada de Andy, que, al no encontrar a Buzz, de mala gana, se conforma con llevar a Woody a Pizza Planeta. Sin embargo, Woody se siente angustiado y preso de sus sentimientos de culpa. La culpa en el niño por los deseos hostiles hacia su competidor le impide disfrutar del amor de los padres.

A partir de aquí, Woody sabe que no podrá regresar al cuarto de Andy sin Buzz. Es la primera moraleja del film. Por el camino del odio, no se hallará el amor. Los sentimientos hostiles despiertan culpa, y ésta, a su vez, impide el logro del amor. Como ya dijimos, el odio que nace del deseo de ser amado es justamente lo que impide el ser amado... el dramático malentendido de los celos.

Llegamos a la estación de servicio. Andy, Molly y la madre bajan del auto. Buzz, que había conseguido subir al auto desde el jardín donde había caído, entra por el techo. Woody, al comprobar la integridad física de Buzz, se alivia; se ha sacado un peso de encima y por lo tanto, se alegra de ver a Buzz. Pero también Buzz es presa de sus deseos hostiles. ¿De dónde surgen estos deseos hostiles hacia Woody? Como veremos más adelante, Woody atenta contra la negación y los deseos omnipotentes de Buzz al insistirle, una y otra vez, que no es un guardián espacial, sino sólo un juguete.

Pelean y caen del auto a la noche oscura y desolada. En la noche del odio, quedan definitivamente perdidos para el amor. Como dos pequeños hermanitos solos en la oscuridad de su cuarto, amenazados por el propio mundo interno cargado de agresión —representado por el inmenso camión que casi los aplasta—, deben ayudarse mutuamente. Ayuda mutua que, como veremos, es por ahora más conveniencia que sincera amistad.

Buzz, como el bebé más débil, frente a la angustia de la soledad niega la situación proyectando el peligro lejos, en la amenaza del Malvado Zürg a la Galaxia. En su delirio, se dispone a buscar una nave espacial para regresar a su planeta y unirse con el comando estelar.

La nave espacial en la que Buzz llegó no es otra cosa que la caja del juguete que, como dijimos, simboliza el útero durante la vida fetal (el “hipersueño”). Siguiendo esta idea, podríamos pensar que la búsqueda de una nave espacial, estando perdido en la noche, podría simbolizar la fantasía de regreso al seno materno durante el dormir; sin embargo, cuando más adelante vemos en Pizza Planeta la nave que fascina a Buzz, la imagen despierta claras asociaciones con una mamadera. De ser así, el deseo de Buzz, la nostalgia por el seno mater-

no perdido, encubre el anhelo por el futuro (la mamadera: su nuevo modo de alimentación).

Woody, en cambio, como un niño mayor más potente y por lo tanto, más conectado con la realidad, está desesperado por reunirse con Andy, pero sabe que no puede regresar sin Buzz e, ingeniosamente, encuentra un plan para solucionar el problema: subirse a la camioneta de reparto de pizza que los llevará a Pizza Planeta, donde espera encontrar a Andy.

En la camioneta, Buzz, como la pequeña Molly, viaja adelante con el cinturón de seguridad. Woody, como Andy, viaja solo en la parte de atrás y, sin cinturón, es vapuleado y golpeado por los objetos que se desplazan en el interior de la camioneta; como un símbolo del niño que, solo atrás, a merced de la hostilidad en la que lo sumen sus propios celos, contempla a su nuevo hermanito junto a su madre.

Dijimos que el perderse en la estación de servicio, en la soledad de la noche, parecía representar el momento en que los padres se retiran y los niños quedan solos en la oscuridad del dormitorio. El niño mayor, más fuerte, desea la presencia de la madre; el bebé, más débil, desea el regreso al seno materno. Gracias al rebajamiento en la censura que ocurre durante el dormir, el mundo interno que se manifiesta en los sueños es más regresivo. Esto parece estar representado por el ambiente espacial de Pizza Planeta. El lugar, como el mundo de las fantasías hepáticas y fetales, está poblado de bichos asquerosos que escupen jugos verdes de sus bocas y niños agresivos que aplastan a martillazos cucarachas y gusanos gigantes<sup>25</sup>. Obviamente, es el mundo de Sid, con quien inevitablemente se encontrarán.

La “nave” en la que entra Buzz (una máquina tragamonedas llena de muñequitos verdes de tres ojos esperando “nacer por la voluntad de la Garra”) parece una clara representación del vientre materno que, como sostiene Melanie Klein, en las fantasías del niño pequeño, está lleno de hermanitos (pequeños fetos verdes).

Así como cuando dormimos, tal como lo planteara Freud, hacemos una regresión a la vida fetal, Woody y Buzz, como dos hermani-

---

<sup>25</sup> En su libro *Psicoanálisis de los trastornos hepáticos* (Buenos Aires, Alianza, 1998), Luis Chiozza desarrolla una nueva hipótesis sobre el psiquismo fetal. Entre otras cosas, sostiene que tanto las representaciones que aporta la ciencia ficción, como el mundo de los insectos (formas vitales regresivas) y las vivencias de asco, son, todas ellas, representaciones de las fantasías inconcientes vinculadas al período fetal.

tos pequeños en la oscuridad del dormitorio, quedan atrapados en la nave que representa al seno materno. Esta regresión a lo inconciente, a lo fetal reprimido, implica el encuentro con las pulsiones agresivas que, durante el día, el niño intenta mantener a raya. En otras palabras, la noche se va convirtiendo en una noche de pesadilla. La pesadilla se incrementa con la llegada al mundo de Sid y su temible perro Scott.

Efectivamente, Sid encuentra a Buzz, a Woody y a uno de los marcianitos verdes de la “nave” y los lleva a su casa para experimentar nuevos métodos de tortura. Buzz, otra vez omnipotente, se defiende con la negación: cree que vuelven a la casa de Andy. Al llegar, Sid ofrece el muñequito verde a Scott para que, con sus dientes afilados, lo destruya; acto seguido, Sid le quita a su hermana Hannah su muñeca, con la excusa de que está enferma, y se encierra en su cuarto para cambiarle la cabeza por la de un monstruo prehistórico. Ambas escenas apuntan en la misma dirección: la materialización de las fantasías agresivas hacia la recién llegada hermanita y hacia los hermanitos que vendrán.

Mientras Sid lleva a cabo la operación de la muñeca, Buzz explicita sus sospechas: “*No creo que este niño haya ido a la Facultad de Medicina*”; efectivamente, Sid es un niño que juega con herramientas, pero, presa del elevado tenor de sus deseos agresivos, es incapaz de reparar. Todo en su mundo es destrucción.

Los aparatos fijados que tiene en sus dientes parecen ser un símbolo arcano de esta agresión mal dominada. El psicoanálisis nos enseña que la dentición significa para el sujeto un incremento de sus posibilidades agresivas, con la consiguiente necesidad de nuevos esfuerzos para dominar los deseos hostiles. Los aparatos serían entonces, en términos simbólicos, los tutores necesarios para el manejo de las nuevas capacidades de agresión que conlleva la dentición.

Como ya consignamos, el mundo de Sid es terrible. Su casa, su jardín y su cuarto están en estado deplorable. Sus juguetes son engendros horribles creados por la maldad de su ingenio; por ejemplo, el bebé-araña tuerto. Resulta un notable hallazgo del autor el hecho de que estos juguetes, si bien tienen vida propia como los de Andy, no son capaces de hablar; sólo se comunican por ruidos, en una suerte de código Morse.

Siguiendo la hipótesis que asumimos, según la cual la vida anímica de los juguetes representa el mundo interno del niño, los mudos juguetes de Sid representan la parte más regresiva de ese mundo interno; aquella que, profundamente inconciente, se expresa de una manera

menos clara. La comunicación por ruidos recuerda la comunicación que el feto establece con su madre, a través de los latidos cardíacos.



**Foto 4.**  
*Los juguetes  
de Sid.*

Buzz —en otra referencia a la agresividad oral— interpreta que los juguetes de Sid son caníbales. Es interesante; si pensamos que Buzz es un lactante, su siguiente etapa evolutiva es la oral de masticación, también llamada oral sádica por el mencionado incremento de agresión que conlleva la aparición de los dientes. En esta etapa, el bebé comienza a comer sólidos, y su destino final es el comer carne. Así, suena lógico que Buzz interprete el incremento de agresión como que los juguetes son caníbales. Otra sentencia de Buzz en el sentido del incremento de agresión es cuando dice: *“Cambiaré mi láser de golpear, a matar”*.

Como si quisiera enfatizar este significado del incremento de la agresión, el director nos muestra ahora a Andy, que, habiendo perdido sus juguetes, ya no puede jugar<sup>26</sup>. El psicoanálisis de niños nos ha mostrado que cuando los niños proyectan sobre sus juguetes objetos internos demasiado dañados por la agresión, sus juguetes se vuelven demasiado peligrosos y no pueden continuar jugando con ellos. Un ejemplo similar, que la mayoría de las madres podrán corroborar, es el siguiente: un bebé hambriento llora reclamando el pecho; si sus deseos no se satisfacen pronto, cuando llega el pecho, el bebé, en lugar de aceptarlo y calmarse, lo rechaza más angustiado aun. Sucede que el bebé ha proyectado todo su odio en el pecho frus-

<sup>26</sup> También podemos pensar que en un nivel más superficial, la pérdida de los queridos juguetes alude a la pérdida del amor de los padres que el niño siente con la llegada del nuevo hermanito.

trador; en sus fantasías lo ha atacado y destruido. Ahora que el pecho llega, él teme la venganza.

Volvamos a la aventura de nuestros protagonistas. Woody, para resolver sus conflictos de celos que tanto han avivado su parte más hostil, deberá hacer un viaje al interior de sí mismo y enfrentarse con su parte más regresiva; el mundo más reprimido, lleno de objetos dañados. Como dijimos, este mundo interno está representado por la casa de Sid.

Woody deberá elaborar sus sentimientos de culpa enfrentándose con su conciencia moral, conflicto simbolizado por la tortura de Sid, que jugando a hacer confesar al prisionero, agujerea la frente de Woody con el calor de una lupa. El agujero en el entrecejo —lugar en el que la mitología ubica al ojo de la conciencia que todo lo ve—, que Woody espera que no sea permanente, es otra alusión al trauma producido por los remordimientos de conciencia.

Buzz intenta quitarse las flechas sopapas; ¿a qué alude esto?, ¿simboliza acaso el chupete y, con él, que el destete se acerca? Ya veremos. Por lo pronto, Buzz hace un nuevo intento fracasado de comunicación con el comando estelar.

Woody, desesperado, quiere escapar. Los juguetes tratan de impedir la salida, ya que esta implica una amenaza mayor: Scott. Escapar es escapar de la elaboración, y esto reinstalará la amenaza de la agresión reprimida. Sin embargo, Woody y Buzz malinterpretan el intento de protección de los juguetes de Sid. El láser de Buzz no sirve; Woody amenaza a los juguetes de Sid con el golpe de karate de Buzz; luego, en su desesperación, lo abandona para huir, pero es obligado a regresar por la presencia de Scott. Woody y Buzz se separan para esconderse.

Ahora la película retoma el punto de vista de Buzz; su necesidad de elaborar.

Hasta ahora Buzz —que, como dijimos, representaba al hermanito recién llegado— se ha mostrado como todo bebé: narcisista y omnipotente; recurriendo a la negación y los pensamientos mágicos cada vez que tenía que enfrentar un peligro. Si la omnipotencia del bebé surge como defensa frente a su impotencia, a su gran desvalimiento, a medida que el bebé progresa la defensa se hace menos necesaria. Sin embargo, la pérdida de esta omnipotencia resulta un suceso traumático y doloroso.

Veamos cómo el autor nos muestra esta etapa en la vida de Buzz cuando descubre, en el anuncio en la televisión, que no es el ser omnipotente que había creído ser. Es un indefenso juguete. Un juguete

“no volador”. Uno más, como tantos otros iguales en las interminables góndolas de la juguetería. Así, el autor recurre a un logrado símbolo que resume lo más esencial en el conflicto de los celos: el sentirse uno más entre muchos otros iguales; sin nada especial que alimente el narcisismo o que permita la preferencia por parte del objeto de amor.

Así como el ombligo, que representa nuestro origen, es, a la vez, la cicatriz de la separación con la madre, Buzz descubre su “*Made in Taiwan*”. La canción expresa los motivos de su melancolía: “*El sueño terminó, y por fin ya comprendí quién soy y lo que hago aquí –Eres un juguete, no puedes volar (se intercala, en la canción, el recuerdo de la voz de Woody) – no podré navegar nunca más*”. Si, como vimos, el volar representaba el ser alzado en brazos, no poder volar alude al ser separado de la madre. Buzz hace un último intento de negación omnipotente: Trepa la baranda de la escalera y, mirando por la ventana a un pájaro que vuela, extiende sus alas y con la sentencia “*Al infinito, y más allá*” se arroja al vacío.

El modo en que se muestra su caída remeda al niño que desde el piso alza los brazos para que lo alcen; la decepción de su rostro revela la negativa de los padres. El recién nacido ya no es la novedad de la casa de la cual todos están pendientes; ha aprendido a mantener erguida la cabeza, a sentarse solo y ya no pasa tanto tiempo alzado en brazos de la madre. De a poco va ocupando su lugar como uno más de los hijos y estos cambios exigen ser elaborados.

Buzz retorna al piso herido en el “grandor del yo”; la pérdida del brazo simboliza, por un lado, esta herida; por el otro, expresa el haber perdido los brazos de la madre.

Hannah recoge a Buzz del piso y lo lleva a tomar el té con sus muñecas. Woody va al encuentro de Buzz, quien está muy deprimido; el destete se ha producido, y ahora con el delantal que simboliza el babero, está sentado a la mesa. “*Primero defiendes toda la galaxia y de pronto estás tomando una taza de té con María Antonieta y su hermanita*”. De tomar el pecho en el regazo materno a comer en la mesa la papilla que sirve la mucama: ¡Todo un duelo!

Con la alusión de Buzz al volar (ser alzado por los padres), surge en Woody la idea de la ventana: abrirse al exterior, pedir ayuda. La ventana del cuarto de Sid se halla enfrente de la ventana del cuarto de Andy. Woody pide auxilio y arroja una cuerda; pero los juguetes de Andy son desconfiados y quieren saber qué pasó con Buzz, principalmente Cara-de-Papa, que, como el juguete mayor, representa la crítica superyoica.



Woody pide a Buzz que venga a la ventana a “darle una mano”; a que los otros vean que está bien. Pero Buzz está demasiado deprimido para moverse y, tomando literalmente el pedido de Woody, le arroja su brazo suelto. Woody hace la parodia de la amistad con el brazo de Buzz. El truco no da resultado, y los juguetes de Andy al ver el brazo suelto de Buzz, horrorizados frente a la mutilación, le niegan la ayuda. Esto simboliza que todavía los objetos internos no están suficientemente reparados (el brazo de Buzz). La amistad entre Woody y Buzz es fingida, de conveniencia. El amor verdadero, sólo posible con la integración, aún no aparece.

En este punto se produce entonces un giro interesante con respecto al significado de la agresión en el film. Los juguetes buenos de Andy no quieren tener nada que ver con la agresión (el brazo mutilado de Buzz, los celos de Woody). La mantienen tan reprimida que, perseguidos por lo reprimido, se vuelven seres insensibles y desconfiados. “*Ya vámonos*”, dice Cara-de-Papa. “*Terminó la función, ciudadanos, no hay nada que ver aquí*”, sentencia Hamm, y Slinky, como un símbolo de la represión frente a los contenidos agresivos, baja la persiana.

Los juguetes malos de Sid, en cambio, desde la aceptación de su propia imperfección, habiendo realizado el duelo por los ideales omnipotentes, son solidarios. En seguida se abocan a la tarea de reparar el brazo de Buzz. En otras palabras, el rechazo de la agresión es escisión y, como tal, conduce a la paranoia. La integración, en cambio, permite, como por ejemplo en el caso del cirujano, utilizar la agresión con fines positivos como la reparación.

Woody, que no ha realizado aún su propia integración, interpreta que los juguetes “caníbales” atacan a Buzz. Su intento de defenderlo nace en parte de su amor, pero sobre todo de su temor egoísta a quedarse solo. Esto se confirma en la escena siguiente cuando, al llegar Sid con su nuevo cohete, Woody abandona al deprimido Buzz para esconderse. “*Si te dejo, no me echas la culpa; allá tú*”.

Poco a poco se acerca la hora de la verdad; más tarde o más temprano habrá que enfrentar los deseos hostiles con el peligro que ello implica: El Gran Peligro, “*The Big One*”, como se llama el cohete de Sid.

Sid se dispone a realizar un nuevo experimento con su nueva arma letal: “*Extremadamente peligroso* – lee Sid en la inscripción del cohete - *Manténgase alejado de los niños*”. Woody traga saliva. Sid busca a su víctima: “*¿dónde está ese muñeco vaquero cobarde?*”. Dado que Woody se ha escondido, Sid encuentra a Buzz y lo ata al cohete. ¿No es esto lo que quería Woody desde que Buzz llegó como un intruso a inva-

dir su vida, hacer desaparecer a Buzz, verlo estallar como al soldadito de Sid? Pues, para bien o para mal, sus deseos se realizarán; Buzz va a ser puesto en órbita.

La tormenta que se desata en ese momento postergando el lanzamiento simboliza la tormenta emocional; la ambivalencia frente a los deseos hostiles. La lluvia nos habla de la necesidad de la integración, que es tristeza y también llanto.

Llegamos así al clímax de la película, donde el conflicto llega a su punto máximo y comienza la resolución. Woody y Buzz deberán elaborar sus conflictos. Woody ha quedado atrapado en un canasto sostenido por el peso de la caja de herramientas; adecuado símbolo de que su pesada cruz tiene que ver con la reparación. Pero solo no puede; aunque le cuesta, debe reconocer que necesita a Buzz, su enemigo.

Buzz está demasiado melancólico, ha perdido sus ideales omnipotentes: *“No soy un guardián del espacio, soy un juguete insignificante hecho en Taiwán”*. Woody replica: *“Ser juguete es mucho mejor que ser un guardián del espacio. En esa casa hay un niño que cree que eres lo máximo, y no es porque eres un guardián del espacio, sino porque eres un juguete; su juguete”*.

En una lectura psicoanalítica podemos pensar que lo que el film nos está contando es que el niño, frente a la pérdida de sus ideales narcisistas, encuentra consuelo en el vínculo con los objetos; más precisamente, en los ideales que los objetos han depositado en él. “Lo quiero porque es mío”, dice toda madre; Andy lo quiere por la sencilla razón de que es suyo; en él ha depositado sus ideales. La incondicionalidad de este amor no es algo para despreciar. Como símbolo del cambio, Buzz observa el nombre de Andy escrito en su bota, que ya habíamos interpretado como un símbolo de los ideales que los padres colocan en el niño.

Habíamos visto que, con gran acierto, el autor resumió lo esencial de los celos en la escena en que Buzz descubre una góndola entera de juguetes como él. Esa visión lo coloca en la melancolía de sentirse insignificante. Ahora vemos cómo el autor nos muestra la salida de esa situación: entre todos los Buzz Lightyear posibles, sólo hay uno en cuya bota está escrito “Andy”.

Si bien estos ideales son también narcisistas —el residuo no duela de su propia omnipotencia infantil—, constituye un primer paso evolutivo en el camino que va desde el narcisismo a la libido objetal. En lugar de amarse a uno mismo, amar en uno los ideales de los padres.

No obstante esto, Woody, adulando a Buzz, desemboca en su propia melancolía. *“¿Por qué iba a querer Andy jugar conmigo teniéndote a*

ti?"; el veneno de la envidia que comienza a elaborar aparece simbolizado cuando Woody tira de la cuerda que lo hace hablar: "*Hay una serpiente en mi bota*".

Todavía queda algo de manía y omnipotencia. Buzz, proyectando su propia necesidad de ser amado, dice: "*Vamos Comisario, hay un niño en esa casa que nos necesita*", y comienza a empujar la caja de herramientas que tiene aprisionado a Woody.

También queda, todavía, algo de agresión: Buzz arroja la caja de herramientas sobre Woody. El ruido despierta a Sid, que, viendo que la tormenta ha pasado, se lleva a Buzz atado al cohete; Woody intenta seguirlos, pero el perro Scott lo obliga a quedarse en el cuarto de Sid.

Woody consigue ponerse a salvo manteniendo la puerta cerrada a la agresión de Scott. Pero estar a salvo no basta. "*Buzz es mi amigo, es el único que tengo*", dice buscando la ayuda de los juguetes de Sid. Ahora su afecto, nacido en la necesidad de reparar, es sincero. Para salvar a Buzz eludiendo a Scout, necesita la ayuda de los juguetes dañados de Sid. Es un símbolo de que para elaborar la culpa por los deseos agresivos es necesario reunir a todos los objetos internos dañados y repararlos. Todavía hace falta algo más: "*habrá que romper las reglas; pero si funciona, nos ayudará a todos*".

Los monstruosos juguetes de Sid ahora aparecen muy simpáticos y dotados de mucha capacidad. El ver que los objetos internos dañados no estaban tan dañados ayuda a enfrentarse con la agresión; esta agresión aparece simbolizada por el vencido perro Scott, primero, y por el derrotado Sid, después.

El éxito de la misión, una vez sorteado el obstáculo de Scott, radica en romper las reglas. Si la regla de que los juguetes no revelaran su condición de seres animados en presencia de seres humanos simbolizaba el mundo interno del niño, es decir, su inconciente, romper la regla simbolizará lo contrario: que lo inconciente aparezca en la conciencia. En otras palabras, la posibilidad de hacer conciente lo inconciente; o también, si se quiere, la posibilidad del niño de expresar frente a los adultos las vicisitudes de su mundo interno. Otro acierto del autor.

Una vez que los deseos se hacen concientes, es más fácil controlarlos o desestimarlos. Esto se revela en las palabras de Woody: "*Manos arriba gusano*", es decir, detener la acción agresiva. "*En este pueblo ya no cabemos los dos*", símbolo de la integración donde el amor vence al odio. "*Alguien envenenó el abrevadero*", una referencia proyectiva de la envidia, germen de la rivalidad. "*No nos gusta que nos vuelen,*

*ni nos aplasten, ni nos destruyan; a nosotros, tus juguetes.” “Desde ahora vas a cuidar mucho tus juguetes.” “Los juguetes podemos ver todo.”*<sup>27</sup> **“juega bonito, Sid”.**

Vemos entonces cómo Sid, derrotado, entra en pánico. Esto simboliza, por un lado, el control de la agresión en el mundo interno; Woody, simbolizando a Andy, es un niño que recupera la capacidad de jugar gracias al proceso de reparación de sus objetos internos, dañados y persecutorios. Por el otro, Sid simboliza la contracara de Andy, un niño que, sin poder controlar su intensa agresión, termina en una inhibición de su capacidad para jugar, ya que sus juguetes, al simbolizar un mundo interno demasiado dañado, se transforman en persecutorios y peligrosos.

En la fantasía de Sid, los juguetes cobran vida y lo persiguen para vengarse. Así termina martirizado por la misma Hannah, a quien tanto había martirizado él.

No hay tiempo para festejar la victoria. Woody y Buzz ya libres deben alcanzar el camión de la mudanza en el que parten los demás juguetes de Andy. Pero mientras corren tratando de subirse al camión, vuelve a aparecer Scott. Esto parece simbolizar que la reconciliación alcanzada, suficiente en la soledad, es todavía insuficiente frente a la presencia de los padres; en presencia de éstos, los celos y la rivalidad amenazan con renacer.

Obviamente este conflicto será mayor en el hermano que ha sido destronado; así nos lo muestra el film: Woody ve a Buzz ya sobre el camión —otra vez alzado en brazos de la madre— y siente renacer sus celos; siente que esta vez no podrá contra ellos y está dispuesto a soltarse del camión. En otras palabras, entregarse a Scott, representante de los deseos agresivos; o si se quiere, alejarse ofendido a rumiar su dolor. Buzz, menos expuesto a los celos, cede el lugar de privilegio a su hermano mayor y va en su ayuda saltando sobre Scott.

En un símbolo de que la misma agresión puede ser utilizada para el amor, Woody, para rescatar a Buzz, busca al autito Control; el mismo que utilizara antes para deshacerse de su rival. Con la ayuda de Control, Woody logra rescatar a Buzz de Scout, que, por fin, en un accidente de tránsito, quedará cercado por los cuatro costados; un símbolo de los diques morales que se instauran en la infancia y per-

---

<sup>27</sup> En este punto, la cabeza de Woody gira 360°, en una clara alusión al film *El exorcista*. Más allá de la humorada, podemos pensar que simboliza la necesidad de exorcizar a los demonios de la agresión.

miten el “control” de la agresión. A partir de ahora, el amor entre el niño y su recién llegado hermanito se hace posible.

Sin embargo, los juguetes de Andy, demasiado buenos, son también demasiado temerosos de la agresión; demasiado “superyoicos”. Por eso, cuando Woody arroja del camión a Control para que rescate a Buzz, los juguetes interpretan que Woody ha regresado a vengarse y que ha hecho con Control lo mismo que había hecho antes con Buzz: deshacerse de él. Enojados, arrojan a Woody del camión; ojo por ojo, diente por diente. Simboliza esta disociación Cara-de-Papa, quien con la boca suelta, desperdigadas las piezas de su cara, sentencia: “*Arrojénlo*”.

Control, que, con Buzz encima y dirigido por Woody, venía siguiendo al camión, recoge a Woody. Los tres siguen al camión de la mudanza. Lenny, el pequeño largavista con patas, los ve acercarse. Demasiado tarde, descubren el malentendido. Al darse cuenta del error, Rex, el dinosaurio, dice: “*Mi complejo de culpa*”.

Las baterías de Control empiezan a agotarse. Slinky, el perro sorte, se arroja intentando sostenerlos, pero la velocidad del camión supera la fuerza de Slinky y debe soltarlos<sup>28</sup>. Las baterías se agotan, y Woody, Buzz y Control quedan detenidos en medio de la calle mientras el camión se aleja.

Intentando primero con el fósforo que dejara Sid en la cartuchera de Woody, y luego con el efecto lupa del casco de Buzz, finalmente consiguen encender el cohete que aún lleva Buzz amarrado a su espalda. A gran velocidad, salen despedidos en dirección al camión. Tal es la velocidad que comienzan a elevarse del piso, Woody suelta a Control que va a parar al camión, y Buzz y Woody comienzan a ascender.

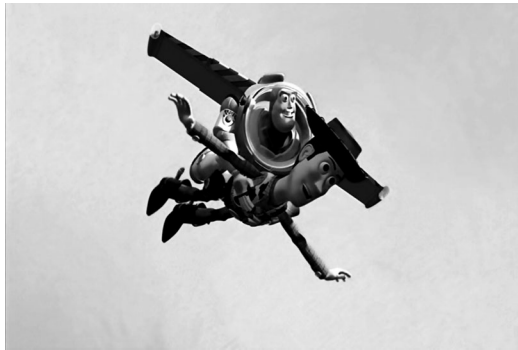
El cohete, el fósforo y el efecto lupa, recuerdos de lo vivido con Sid, serán los elementos que les permitirán alcanzar su objetivo. Representan la buena utilización de la agresión al servicio del amor, la vida y la superación de las dificultades. Una excesiva represión de la agresión aleja de la culpa, pero conduce a la impotencia, como cuando el auto que pasa apaga el fósforo.

---

<sup>28</sup> Un dato llamativo es que, mientras Woody, Buzz y Control intentan alcanzar el camión, Molly ve por el espejo retrovisor a los juguetes dotados de vida; grita entusiasmada, pero aún no puede verbalizar lo que ve. Si, como habíamos interpretado, la vida anímica de los juguetes representa la vida inconciente del niño, esto parece representar otra característica de la vida anímica infantil: la mayor “conexión” con el inconciente que se da en los niños pequeños, antes de la adquisición del lenguaje.

Pero la agresión que, como el cohete, impulsa, también explota. Surge la incertidumbre: una vez puesta en marcha la agresión, ¿se podrá controlar? Pero los niños no están solos; para eso están los padres que alzando al niño lo protegen. Esta situación aparece simbolizada en el film por las alas de Buzz, que ponen un corte a la cinta adhesiva que lo tiene fijado al cohete; a “la agresión que explota”.

El cohete explota y Buzz y Woody descendiendo planeando con las alas de Buzz. Woody admirado dice a Buzz: “*Estás volando*” y Buzz responde: “*Es caer con estilo*”. El volar juntos simboliza el ser queridos por igual; por eso es ahora Woody quien dice “*Al infinito y más allá*”.



**Foto 5.**  
*Al infinito y más allá.*

En su planeo, pasan de largo el camión de la mudanza en dirección al auto donde viaja Andy; consiguen entrar por la abertura del techo. Andy, deprimido, viajando solo en la parte trasera, excluido de la relación de su madre con Molly<sup>29</sup>, por fin se reencuentra con sus seres queridos, Woody y Buzz que han superado sus diferencias. En otras palabras, atemperados los celos, Andy puede volver a jugar con sus juguetes.

Pero esta estabilidad alcanzada por la elaboración, ¿será suficiente? Veamos cómo termina la película. La escena siguiente, el epílogo del film, representa otro nacimiento; esta vez bajo el símbolo de la Navidad. Tanto la Navidad como el cumpleaños representan para los juguetes una amenaza similar: la llegada de nuevos juguetes. La

<sup>29</sup> Resulta llamativo que los autores hayan colocado a una niña tan pequeña viajando en el asiento delantero del auto; hecho inexplicable desde lo manifiesto, pero que contribuye a enfatizar la vivencia de exclusión a la que aludimos.

nieve representa el enfriamiento de las pasiones. Andy, refiriéndose a los regalos en el arbolito, dice: “¿Cuál puedo abrir primero?”, a lo que su madre responde “*Deja que Molly abra uno*”.

Los soldados otra vez están al acecho. Los juguetes, esta vez, están ansiosos como al comienzo del film, pero no angustiados. Rex quiere un come-hojas para ser el depredador dominante; es decir, para ser el hermano mayor, carnívoro, frente a un bebé lactante. Finalmente, aparece la famosa Señora Cara-de-Papa, tan deseada desde el comienzo. Woody, besuqueado por Betty, nos asegura que el amor de la madre por su primogénito no ha mermado.

Sin embargo, Buzz sí parece preocupado —sobre todo luego de ver a Woody tan besuqueado por Betty—. A su debido tiempo tendrá que elaborar sus sentimientos de celos y exclusión como lo hiciera Woody, su “hermano mayor”. Woody lo consuela: “*Buzz, Buzz Light-year, ¿no estarás preocupado?*” Buzz niega una y otra vez: “*No, no, no... ¿y tú?*”. Woody sonriendo, cariñosamente, dice: “*Oh, vamos, ¿qué podría recibir Andy que fuera peor que tú?*”.

La cara de seguridad de ambos cambia repentinamente cuando se enteran de la llegada del perrito. Es símbolo de que la lucha por el control de la agresión a través de la integración aún no ha terminado. Como consuelo, el autor nos deja saber que el nuevo cachorrito ha recibido el nombre de Kiss, que significa en inglés “beso”. De esta manera, como mensaje final del film, el autor vuelve a enfatizar la necesaria mezcla de la agresión con el amor.



**Foto 6.**  
*Kiss, Kiss.*

## CAPÍTULO III

### El farsante (*Deceiver*)

*Deceiver*<sup>30</sup> –también conocida como *Liar*– es un film de 1997, escrito y dirigido por los gemelos Joshua y Jonas Pate, y producido para la *Metro Goldwyn Meyer* y *MDP Worldwide* por los mismos autores junto con Peter Glatzer y Mark Damon como productor ejecutivo. En Argentina el título del film fue traducido como *El farsante* (distribuido en formato VHS por *LK-Tél*) y en España como *El impostor*<sup>31</sup>.

La trama del film está centrada en la investigación por el brutal homicidio de Elizabeth Loftus (Renee Zellweger), una joven y hermosa prostituta. El único sospechoso, el joven y rico James Walter Wayland II (Tim Roth), tiene que someterse al detector de mentiras operado por el novato detective Phillip Braxton (Chris Penn) bajo la supervisión del experto psicólogo y policía Edward Kennesaw (Michael Rooker).

Durante el transcurso del film, el sospechoso, amparándose en su alcoholismo y en su epilepsia temporal, intenta engañar al detector de mentiras y dar vuelta la investigación acusando a los propios investigadores. Braxton oculta un problema de juego que lo ha llevado al frustrado intento de estafar a una levantadora de apuestas –Mook, interpretada por Ellen Burstyn–, quien ahora, en complicidad con Wayland, comienza a chantajear al novato detective. Al mismo tiempo, Kennesaw, que vive atormentado por la pasada infidelidad de su hermosa esposa (Rosanna Arquette), oculta tras su imagen moralista, su afición por prostitutas... entre ellas, la asesinada Elizabeth Loftus.

---

<sup>30</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 5 de mayo de 2002.

<sup>31</sup> El lector interesado podrá encontrar abundante información sobre el film en el sitio oficial de *internet* de la Metro Goldwyn Meyer:  
[http://www.mgm.com/title\\_title.do?title\\_star=LIAR](http://www.mgm.com/title_title.do?title_star=LIAR)



Se trata de un excelente *thriller*, de una notable profundidad psicológica. En 1997, fue premiado en las categorías de mejor fotografía (Bill Butler) y mejor guión (Joshua Pate y Jonas Pate) en el Festival de Cine de Estocolmo, y en 1998, ganó el Premio Especial del Jurado en el Festival de Cine Policial de Cognac, Francia.

Luego de ver el film, seguramente muchos se preguntarán: Pero entonces, ¿quién mató a Elizabeth Loftus? Algunos pensarán que fue el detective Kennesaw, otros se inclinarán por acusar a James Wayland; también podría tratarse de una tercera persona, quién sabe. Si consideramos a este film dentro del género policial, un final abierto resulta inaceptable; sin embargo, si lo consideramos un *thriller* psicológico —por cierto bastante oscuro—, las cosas cambian.

Pero si, más allá de las apariencias, no se trata de un crimen y de encontrar al asesino, ¿de qué trata entonces esta historia? ¿De la verdad y la mentira?, ¿del engaño?, ¿de la realidad y la fantasía?, ¿de la epilepsia, acaso? ¿Es entonces la historia de James Wayland o quizás la de Edward Kennesaw? ¿Quién es entonces el protagonista, James o Ken?; ¿acaso Braxton?

Propongo que antes de decidirnos por alguna respuesta de compromiso repasemos una vez más esta historia, paso a paso. Conociendo ya el final, será fácil ir resignificando los detalles. Pero si una enseñanza nos ha dejado este film es que no podremos llegar al fondo de las cosas si nos quedamos solamente con los hechos; lo que se ve y lo que se dice. Debemos valernos también de lo que podamos intuir y suponer; y también, por qué no, de lo que podamos interpretar. Lo que puede aportarnos el psicoanálisis será, entonces, una herramienta más.

Sobre los créditos iniciales del film, se oyen pasos. Sobreimpreso en la pantalla, un letrero nos ubica en el tiempo: “MIÉRCOLES 27 DE MARZO”. Braxton camina hacia la estación de policía; la cámara lo sigue en una toma subjetiva, sólo que no sabemos de quién es el punto de vista, es decir, qué personaje es el que lo sigue. Braxton se vuelve hacia esa “persona” para guiarlo por los pasillos de la estación de policía. Se intercalan imágenes nocturnas de un parque mientras una voz en *off* relata lo que vemos; parece ser la declaración de un testigo o un acusado. Elizabeth Loftus es, por ahora, sólo una sombra que se refleja sobre el monumento. También se intercalan las evidencias del crimen. Braxton y su acompañante entran en la sala

donde se llevará a cabo el interrogatorio; allí espera el detective Edward “Ken” Kennesaw. La “persona” cuyo punto de vista nos muestra la toma subjetiva se detiene y observa su propia sombra reflejada en la pared. Termina la toma subjetiva, la cámara se separa del personaje y nos lo muestra de espaldas: es James Wayland. Los tres hombres van de negro, y casi todo el tiempo se los ha tomado de espaldas, de modo que resulta fácil confundirlos. Se intercalan imágenes de poligrafías que remedan los registros electroencefalográficos de las ondas cerebrales, principal método de diagnóstico de la epilepsia. *“Es una poligrafía por asesinato”*, anuncia Braxton. La imagen los toma a los tres juntos de frente y en sus puestos: Braxton hará las preguntas, Ken supervisará la poligrafía y James será el interrogado. Finalizan los créditos. Estamos listos para empezar.



**Foto 1.**  
James (Tim Roth),  
Braxton (Chris Penn) y  
Ken (M. Rooker).

Se lleva a cabo la primera ronda de preguntas para determinar si James mintió en su declaración y si asesinó a Elizabeth Loftus. James está un poco nervioso pero parece poder controlar la situación. Las lecturas son buenas; es decir, en opinión de Ken, resulta poco probable que haya mentido. Por este motivo, Ken parece tan fastidiado y se muestra agresivo con James; el detective quisiera poder encontrar un sospechoso y cerrar cuanto antes una investigación que podría echar luz sobre cosas que prefiere ocultar. A pesar de los buenos resultados, repetirán la poligrafía, cosa que parece inquietar a James.

Sin embargo, como en un partido de póquer, James no es el único que miente. Cuando Braxton le dice a James: *“No querrá que lo condenen por un solo test”*, busca generar en él la falsa impresión de que la poligrafía no salió bien; tal vez por nervios, tal vez por mentir.

James se pone nervioso y necesita fumar; cuando se queda solo en la sala, repasa su declaración de lo sucedido esa noche en el parque. Se repite a sí mismo: “*Creo en mí, Creo en mí, Creo en mí*”. Otra vez, las imágenes nos muestran los hechos de la declaración; otra vez Elizabeth aparece sólo como una sombra, como si James no quisiera recordar su rostro para no perder el nervio.

Poco antes de eso, sobre la imagen congelada de James enchufado al polígrafo, aparece sobreimpreso en la pantalla lo que podríamos considerar “la ficha de presentación” de James; un dato nos sorprende: coeficiente intelectual: 151. A menos que manejemos ese tipo de información, no sabemos qué hacer con esos números; sin embargo, cuando, poco después, se califique a sus oponentes con 122 para Ken y con 102 para Braxton, veremos que su coeficiente es sustancialmente mayor. De esta manera, los autores nos inducen a pensar que cuanto mayor es su inteligencia, mayor es su capacidad para mentir, y de esa manera nos ponen en guardia frente a James.

Entre tanto, Braxton y Ken conversan. Braxton le agradece a Ken lo que hizo por él y le pregunta: “*¿Es verdad lo que dicen de ti, que eres un santo?*”. La imagen toma el terrón de azúcar que Ken moja en el café. Ken ríe, ancho y orgulloso, diciendo: “*Ahora ya lo sabes*”. De manera muy lograda, los autores nos muestran a Ken disfrutando del sabor dulce de la mentira y la impropiedad<sup>32</sup>; en efecto, Ken está muy lejos de ser un santo, y cuando Braxton lo descubra, Ken probará el sabor amargo de su verdad.

Pero ahora, como congelando la dulzura del momento, aparece la “ficha de presentación” de Ken en donde destacaremos: Más de 1.500 poligrafías realizadas, confesó el 92%.

Otra vez sobreimpreso, aparece un letrero que nos anuncia un *flashback* dentro del film: CÓMO BRAXTON CAYÓ EN EL AGUJERO. Braxton explica a Ken la situación de su deuda con Mook; y si bien una poligrafía diría que miente, nosotros diríamos que presenta una versión algo suavizada de los hechos; tan suavizada que Ken le sugiere no

---

<sup>32</sup> Resulta sorprendente que el director haya elegido filmar un terrón de azúcar para acompañar el elogio de Braxton, que Ken no merece; parece corresponder a la utilización inconciente, es decir, intuitiva, de un símbolo universal. Según sostienen Luis Chiozza y Enrique Obstfeld en “Psicoanálisis del trastorno diabético” (en Chiozza, Luis, *Los afectos ocultos en...*, Buenos Aires, Alianza, 1997), el sentimiento de impropiedad, de no ser el legítimo y merecedor dueño de lo que se posee, es el afecto central sobre el cual se estructura el drama inconciente del enfermo diabético; esta enfermedad consiste, justamente, en una alteración en el metabolismo del azúcar (glucosa).



**Foto 2.**  
*Ken edulziza el café.*

pagar. Braxton se sincera un poco más. Un nuevo *flashback* sobre el anterior nos ilustra la conversación con Mook. En opinión de Mook, las ratas como Braxton no apuestan 50 a 1 y ganan; Jebby, el corredor de apuestas de Mook, lo ha delatado, y Braxton deberá pagar su intento de estafa. Mook lo amenaza: o le entrega 20.000 dólares para el lunes o sus hijas lo pagarán. Ken le ofrece prestarle 10.000.

Volvemos al presente de la poligrafía. Braxton, frente a James, enfatiza su engaño para sacar de mentira verdad. Para poner nervioso a James, le da una consigna imposible: que no parpadee ni trague durante la próxima poligrafía. James se pone a la defensiva: “*Se considera inteligente; ¿qué le da derecho a decir si miento o no?*”. Braxton le responde: “*Tómelo de esta manera: no le queda otra. Confíe en mí, estoy calificado*”. Sabemos que no es así; de todos modos, congelando esa impostura, aparece la “ficha de presentación” de Braxton en donde destacaremos que se trata de un novato, “pronto a recibir un ascenso”.

Mientras Braxton se prepara para comenzar, Ken intenta con dificultad bajar la cortina de enrollar; del otro lado se lleva a cabo una escena de violencia entre un detenido y varios policías. Es un símbolo que anticipa lo que vendrá: detrás de la cortina del olvido y la represión se esconde la violencia; violencia que no tardará en aparecer.

Braxton repite la ronda de preguntas; cuando le pregunta si minió entre los 14 y los 19 años, un penoso recuerdo de la época escolar asalta a James. Un *flashback* nos ilustra su contenido: el padre de James se vio humillado frente al entrenador por una mentira de James. Mientras James llora, su padre furioso lo tacha de mentiroso.

Es un recuerdo intenso, traumático; excitado por la situación de la poligrafía y las sospechas de Braxton. James se queda “colgado”, y

Braxton le dice: “*Despierte*”. Esto parecería mostrar una cierta continuidad entre la situación del “colgarse” (por ejemplo, cuando uno está ido con los ojos bien abiertos y la mirada desenfocada, como si mirara “para adentro”), las ausencias seguidas de amnesia como formas parciales de epilepsia y el ataque epiléptico propiamente dicho. Es una serie de menor a mayor en la investidura del recuerdo y en su carácter traumático.

James decide cambiar algunas respuestas; no sabemos si su plan es evitar la comparación entre ambas poligrafías o si está comenzando a trastabillar y, temiendo ser descubierto, busca acercarse a la verdad. Reconoce no haber sido del todo sincero en su declaración, comienza a “embarrar la cancha”. Si el solo hecho de parpadear o tragar puede alterar la poligrafía, él se pone a toser. Es una tos fingida, pero consigue arruinar la poligrafía y así gana tiempo para rearmarse.

La poligrafía se interrumpe; Braxton acompaña a James al baño a tomar un poco de agua. Solo en el gabinete, James tiene un ataque de furia; toma una medicación, al parecer, para calmarse. Frente al espejo, lo asalta otro recuerdo: se recuerda bailando en el baño de su casa abrazado con Elizabeth Loftus. La música es el tema central de la película, sobre el que volveré más adelante. James cambia su actitud dócil y se pone desafiante y agresivo. Braxton siente que las cosas se le van de las manos y, al regresar a la sala del interrogatorio, pide ayuda a Ken, quien pasa a tomar cartas en el asunto. Ken intenta poner más nervioso a James contándole la historia de un sujeto inocente al que trataron de inculpar y lo condenaron por ponerse nervioso frente a la poligrafía. Como sabemos, es exactamente lo que Ken quiere hacer con James: ponerlo nervioso, incriminarlo y cerrar el caso. Pero no sabe con quién se mete. James lo descubre y acepta el desafío: “*¿Así que quieres jugar?*”.

A pedido de Ken, James vuelve a contar su declaración, y las imágenes acompañan su relato de un modo ambiguo que se repetirá en varias secuencias del film; no se sabe si se trata de un *flashback* que narra lo sucedido o sólo ilustra lo que está en la mente del que habla. Son imágenes similares a las de la primera declaración; pero lo que antes era sólo una sombra, ahora es Elizabeth Loftus; va vestida con el mismo vestido negro con que la vimos en el recuerdo en que bailaban en el baño. Su actitud es sensual y provocativa.

James dice haber mentido cuando omitió que ese día, cuando encontró a Elizabeth en el parque, estaba borracho. Confiesa que además de alcohol había tomado ajenjo; Ken no cree que pueda haber

tomado ajeno, ya que si lo hubiera hecho, según sus palabras, no podría recordar nada. Para ilustrar el efecto del ajeno, cuenta el episodio del pintor que, habiendo tomado ajeno, se arrancó la piel de las piernas con un cuchillo. Aparece entonces en el film el tema de la crueldad, tema que parece ser esencial tanto en esta historia como en la epilepsia. Siguiendo con la crueldad, Ken amenaza a James con mostrarle las fotos del cadáver. James se asusta: “*No necesito refrescar mi memoria, sé lo que hice; sé lo que tratan de hacer*”.

Ken insiste en que la declaración de James no tiene sentido y la repite en sus propias palabras. Como un hallazgo de los autores, cuando las imágenes muestran la declaración de James, relatada en palabras de Ken, Elizabeth no aparece con el vestido negro sino con un vestido blanco. Así, los autores nos muestran que cada uno imagina la misma escena de manera distinta, en función de sus propios recuerdos significativos. James la ve con el mismo vestido negro que Elizabeth usara en la escena del baño, durante la fiesta en casa de los padres de James. Ken, en cambio, la imagina con el vestido blanco que usaba su esposa el día que Ken descubre que ella le fue infiel. El mismo vestido que, como veremos hacia el final del film, Ken le hacía poner a Elizabeth durante sus encuentros, cuando buscaba repetir con ella la escena traumática vivida con su mujer. Otro detalle significativo es que, a diferencia de la versión de James, en la versión de Ken la actitud de Elizabeth es de una provocación más descarada, con algo de burla y desprecio; por ejemplo, le tira el cigarrillo y se da vuelta para irse.

Ken presiona a James amenazándolo con la cámara de gas, y James se explota sobre sus mentiras. Aparece una historia que nos permitirá sacar algunas conclusiones interesantes. James cuenta que había una chica que lo volvía loco; lo excitaba y lo frustraba. Según cuenta James, estando ella inconciente por la borrachera, él la violó. Si bien ella nunca recordó lo sucedido, comenzó a tener pesadillas. James, sintiéndose culpable, decidió confesar todo al padre de la chica. A último momento no se animó y culpó a un chico que había muerto en un accidente de autos.

Unas escenas más adelante nos enteramos de cómo ocurrieron las cosas —o al menos cómo quedaron en la memoria de James—: la chica deseaba tener relaciones sexuales con James. Sin embargo, no parecía enamorada de él; más bien parecía seducirlo con desprecio. James, sintiéndose impotente, superado por la situación, tuvo una convulsión epiléptica. De la suma de estas dos historias podemos extraer algunas conclusiones. La primera es que James se miente a sí

mismo; y como resultado de esta mentira, se siente culpable y no se anima a confesar su culpa al padre. La segunda es que su culpabilidad es falsa y proviene de una inversión defensiva de los roles; en la fantasía es victimario cuando en la realidad fue la víctima.

Por extraño que parezca, la culpabilidad es una máscara falsa que lo defiende de la inocencia. Muchas veces preferimos vernos a nosotros mismos malos pero potentes, antes que buenos pero impotentes. Nuestro ideal nos demanda ante todo potencia, y, cuando las circunstancias nos superan, nos sentimos fracasados y humillados. Nos sentimos en falta para con nuestro ideal. Esta situación reinstala el sentimiento de culpa, sólo que ahora la culpa se halla en un nivel más profundo; menos relacionada con la realidad de los hechos que con los “hechos” de la fantasía. Es lo que Freud llamaba la verdad histórica. En esta situación somos culpables, sí; pero no por haber pecado, sino por no haber podido.

Entre las dos partes de esta historia con la compañera de escuela, suceden algunas cosas importantes. James, acorralado por Ken, logra invertir los roles. *“Todos mentimos; apuesto a que ustedes también”*. Ken, acusado por James de engañar a su esposa, recuerda “el día del vestido blanco”; el día en que descubre la infidelidad de su esposa. Su furia, su violencia, su arrepentimiento y su dolor. Su matrimonio no volvió a ser el mismo; todavía le duele, y es algo traumático que aún no logra superar.

También Ken, en las dilatadas pupilas de James, descubre que éste ha tomado alguna droga para alterar la poligrafía. Siente que está frente a un oponente hábil e inteligente; es la segunda poligrafía que estropea. Por lo tanto, decide cambiar la estrategia y ser amigable fingiendo no ocultar nada. De paso, esta recapitulación sirve para que, como espectadores, nos enteremos un poco mejor del crimen, las evidencias y el estado de la investigación.

Tenemos una joven muerta, asesinada de una forma espantosa. Esto no es poco común hasta que se considera que se metió la mitad de su cuerpo en un bolso en la estación de tren y la otra mitad en un baúl en el puerto. [...] actualmente tenemos pocas pistas, salvo un número de teléfono encontrado en el bolsillo de la muerta. Su número de teléfono, Sr. Wayland.

Ken continúa explicando que no tiene demasiada evidencia en contra de James; pero de pronto, James se comporta como si tuviera algo que ocultar: admite ser un mentiroso, y toma drogas intentando alterar la poligrafía.

James confiesa haber tomado la carbamazepina, pero, según él, no para estropear la poligrafía sino por su epilepsia temporal. Pero se defiende con habilidad: *“Es irónico, alguien dice la verdad sobre sus mentiras y es más sospechoso que alguien que las esconde. La máquina mide cómo respira cómo está mi presión. ¿Qué tiene que ver eso con la verdad? Los verdaderos detectores de mentira son ustedes dos y la verdad que me parece bastante hipócrita”*. Ken no se deja amedrentar y dice: *“Si dijeras la verdad, querrías que la máquina funcione. Algo nos ocultas; por ahora, que tengas un buen día”*. James, antes de irse también hace su amenaza: *“Si fuera usted, tendría cuidado. Si me busca puede que no le guste lo que encuentre”*.

Ahora Ken y Braxton saben que tienen algo; la trama se ha armado, los personajes han sido presentados y, por lo tanto, concluye el primer acto.

\*\*\*\*\*

Veamos qué tenemos hasta aquí. Tenemos tres personajes principales; agreguemos que están vestidos casi de la misma manera. ¿Podría ser eso un símbolo de que tienen los mismos conflictos? Puede ser. Veamos. Los tres mienten; cada uno a su manera es un farsante, un impostor y un mentiroso. Cada uno por sus propios motivos.

Phillip Braxton, con la torpeza de su escasa inteligencia, se finge un policía experimentado en poligrafías que disimula la necesidad de la presencia de Ken, su tutor. Sabemos que se halla pronto a recibir un ascenso en su nuevo trabajo de policía. Para un muchacho divorciado y de pocas luces, que no fue a la universidad y fue cuatro años guardia de seguridad en un supermercado, este ascenso es algo muy valioso; tanto para su autoestima como para su economía, dado que, en el reverso de la medalla, tiene un problema de juego. Sabemos también que recientemente ha querido estafar a los apostadores cambiando una apuesta luego de finalizada la carrera. Quería dar el batacazo de ganar 50 a 1, pero esta vez su mentira lo llevó demasiado lejos, y se encuentra en verdaderos apuros. En síntesis, se siente cercano a alcanzar algo muy valioso; algo que siente que desea y necesita, pero para lo cual no se siente del todo merecedor. También se siente amenazado de perderlo todo.

Edward Kennesaw está hace 20 años en la policía. Es un exitoso psicólogo que ostenta la reputación de ser “un santo”. Está casado hace 17 años con una mujer hermosa de clase alta. En la otra cara de la moneda, se siente un sujeto inferior (hijo de un electricista) que



rompió las reglas casándose con la Reina de la Belleza. Su mujer le ha sido infiel, y para peor, con uno de la misma condición social que ella; la peor pesadilla de Ken, vuelta realidad. Como dirá James, Ken la perdonó por pura debilidad. Desde entonces vive resentido y torturado, odiándose a sí mismo por ser débil y odiando a su esposa por ser “fácil”. Su situación matrimonial es desastrosa, tiene un problema de bebida que oculta ante sus hijos. Su excitación, sus celos y su resentimiento se debaten entre el psiquiatra y las prostitutas. Su mujer comienza a sospechar de su afición por prostitutas. Para mantener su reputación frente a Braxton, oculta que conocía a Elizabeth Loftus. Como Braxton, esta vez ha ido demasiado lejos y teme perderlo todo.

James Wayland es el hijo de un importante industrial; un joven demasiado rico y quizás demasiado inteligente cuya vida carece de rumbo. Desde muy chico ha aprendido dos cosas opuestas: por un lado, que él es nada menos que James Walter Wayland II; por el otro, que él es un mentiroso. Se siente un niño abandonado e impotente que no puede estar a la altura del amor y la valoración de los padres. Por eso se odia y siente culpa; por eso también odia a sus padres y siente rencor. En lo manifiesto de la historia, tiene mucho que ocultar. Primero, que conocía a Elizabeth Loftus; segundo —como sabremos al final—, que para ocultar las evidencias en su contra la descuartizó. También ha ido demasiado lejos.

Estos tres personajes también son hombres que sufren; Braxton quiere ser un mejor policía que pueda darle a sus hijas orgullo y buen pasar. Ken quiere ser un mejor esposo que pueda sentirse admirado y valorado por su hermosa esposa. James quisiera ser un mejor hijo; orgullo de sus padres y del apellido Wayland. Los tres se sienten tan necesitados de lograrlo que no se sienten capaces de renunciar al logro. Por eso están dispuestos a todo... menos a intentarlo honestamente, asumiendo la posibilidad del fracaso. Es decir, lo que los psicoanalistas llamamos asumir la responsabilidad, reparar la culpa y hacer el duelo.

Como en un círculo vicioso, cuanto más buscan el atajo de la mentira y la trampa, más se alejan de la autoestima y se sienten cada vez menos merecedores de lo que anhelan. En Braxton, este conflicto se exterioriza en su problema de apuestas; en Ken, en su conducta sexual; en James... en su epilepsia.

Pero también hay diferencias. Ken y sobre todo James son más inteligentes que Braxton; también están más comprometidos con la mentira. Como le dice Ken a James al final del film: *“El 99% de la gente no está cómoda con una mentira, pero tú y yo nos sentimos cómodos con el*

*engaño y la decepción*". Podemos suponer, entonces, que James y Ken son extremos de una serie donde Braxton se encuentra en el medio.

Ken representa la hipocresía; la perfecta adaptación a la imposición. Se dedica a hacer confesar a los demás sus culpas desde el lugar del santo, pero ha perdido su transparencia. Si Braxton, desoyendo sus propias congojas morales, consigue su ascenso a cualquier precio, llegaría en unos años a la situación de Ken.

De la otra parte, James representa la enfermedad. No tiene control sobre sus acciones y no consigue dominar su rencor, pero anhela la transparencia en la mirada de Elizabeth cuando, en el prostíbulo, ella confiesa sus deseos de ser invisible. James se plantea la duda moral del determinismo o libre albedrío. Hasta qué punto uno es libre de elegir sus actos y entonces debe asumir la responsabilidad por los mismos, o si el haber obtenido lo peor en la lotería de la vida le da derecho a una recompensa y lo exime de toda responsabilidad. Si Braxton se abandona al juego, podría ir acercándose al extremo de James.

Una disquisición semejante a la que hacemos entre James y Ken, la hacía Freud acerca de sus pacientes histéricas; él no las consideraba menos morales que el común de la gente adaptada a una moral sexual enferma, sino que las consideraba menos hipócritas, más vitales.

Otra posibilidad sería considerar a Ken y James como dos aspectos disociados del mismo Braxton. Abona esta hipótesis el hecho de que el film comienza enfocando a Braxton, mientras que Ken y James aparecen al principio sólo como sombras.

De esta manera, Ken, que obliga a confesar los crímenes, podría representar la conciencia moral que ejerce la represión. Como las poligrafías que realiza Ken, la conciencia moral juzga por sí o por no, sin términos medios; culpable o inocente, sin atenuantes.

James, descontrolado y carente de conciencia —sea por la epilepsia o por el alcohol—, representaría lo inconciente reprimido. Los deseos, el sufrimiento, las contradicciones, la confusión. Mal adaptado a la realidad, sin rumbo. O como lo describe el psiquiatra: *"alguien peligroso capaz de mucha violencia y crueldad, que no sabe lo que está haciendo y no recuerda nada"*.

Si quisiéramos expresar la misma idea mediante otros conceptos psicoanalíticos, diríamos que mientras Braxton, el menos inteligente, representa al Yo, Ken, su tutor y su ideal, representa al Superyó, y James, el de coeficiente intelectual más elevado, el que en las primeras escenas, detrás de Braxton, sigue sus pasos, representaría al Ello.

Con estos elementos podemos volver sobre el segundo acto del film. En él la trama va cambiando paulatinamente; va dejando de centrarse en un crimen, donde hay un inocente y un culpable, para transformarse en un drama pasional centrado en el amor, el odio, los celos, la culpa, el abandono y el rechazo. A los fines de ser breve, buscaré centrarme en las escenas más significativas, pasando un poco por alto escenas que, pese a estar dotadas de una gran riqueza simbólica, no aportan, a mi entender, nuevos elementos que necesiten ser destacados.

La desastrosa cena en casa de Ken no agrega nuevos elementos a los que ya describimos, aunque contribuye a mostrar todo el resentimiento y el malestar en el que viven Ken y su esposa. No sucede lo mismo con la escena del psiquiatra.

Sobreimpreso, un cartel nos anuncia un nuevo día: JUEVES 28 DE MARZO. Ken y Braxton van a consultar al doctor Banyard tratando de aprender más sobre la epilepsia de James. Para describir la peligrosidad del epiléptico, el psiquiatra recurre a la historia de Van Gogh; Ken, interrumpiéndolo, se apura a resumir para Braxton el cruel episodio de la oreja. En la versión de Ken, Van Gogh fue rechazado por una prostituta; como el mismo Ken, en sentido literal, por Elizabeth Loftus y, en sentido figurado, por su infiel esposa.

El psiquiatra dice que esa es la historia más difundida, pero no la verdadera. Van Gogh, al igual que James Wayland, tenía epilepsia temporal y adicción al ajeno; una combinación peligrosa, dado que el ajeno puede desencadenar el ataque epiléptico. Para el psiquiatra, el drama de Van Gogh es un drama de celos y abandono. Van Gogh estaba dispuesto a matar con la navaja a su amante Gauguin; sin embargo, dirigió esa agresión contra sí mismo. Como aquel otro pintor que, borracho de ajeno, según relatara Ken al comienzo, se arrancó con un cuchillo la piel de las piernas.

El psiquiatra remata su historia diciendo que al epiléptico hay que tratarlo como a un perro extraño en un callejón; no mirarlo a los ojos, no tocarlo y, sobre todo, no darle la espalda. Si invertimos causas y efectos, podemos decir que el epiléptico reacciona con violencia porque se siente no querido y rechazado; desconocido por sus objetos, abandonado como un perro. Para ilustrar este esclarecimiento y agregar algún elemento más, veamos la siguiente escena, quizás una de las más logradas del film: la escena del matricidio, del cuchillo y del ataque epiléptico.

La escena se desarrolla en el comedor de la casa de los Wayland. Una larga mesa enfrenta a padre e hijo en ambas cabeceras; la madre

se ubica a junto al padre, lejos del hijo. El padre pregunta al hijo si ha decidido aceptar el empleo; en otras palabras, salir al mundo, ganarse la vida y de paso conseguir su propia mujer fuera de casa. James aún desea permanecer en casa como hijo. Entre irónico y temeroso, trata de dar la respuesta que su padre querría oír, pero si bien es un buen mentiroso, la hipocresía no parece ser su fuerte. El padre se enfurece y dice que él ya ha sacado demasiadas ventajas de su posición de hijo y lo echa de la casa. No conforme con esto, la cuestión pasa al plano de la comida: “*No comerás mi comida*”, y le exige a su esposa que le quite el plato.

Esta referencia a la comida y el hecho de que sea la esposa quien debe quitársela parecerían ser un símbolo de una situación anterior, donde el padre, excluido y celoso, apura el destete del niño. Abona esta tesis la interpretación —tal vez osada— de otra escena; la escena del momento en que James conoce a Elizabeth en el prostíbulo y tienen la conversación acerca del deseo de ser invisible. En el momento de mayor ternura, cuando ella le dice que cree que él es bueno, suena la alarma que indica que la comunicación está por terminar. La alarma roja, titilando, anunciando la separación, parece un pecho con su pezón.



**Foto 3.**  
*James y Elizabeth.*

Lo que sigue, a través de una inversión temporal, no es otra cosa que el contenido de un ataque epiléptico. Primero vemos el contenido de la fantasía como si fuera real: James asesina a su madre clavándole un cuchillo en el pecho<sup>33</sup>; luego, con el cuchillo ensangren-

<sup>33</sup> Pecho que también abona la interpretación del destete realizada más arriba.

tado se dedica a untar un pan con manteca. Nos horrorizamos; no podemos creer lo que acaba de suceder. Luego la cámara gira, y vemos a la madre sentada junto al padre; descubrimos que se trata “sólo” de un ataque epiléptico. Sólo así podemos acercarnos al horror de tales fantasías; sólo así podemos entender cómo se siente el epiléptico: primero cree en la realidad de su fantasía, de aquello que está viendo en su imaginación; recién más tarde, cae en la cuenta de que tuvo otro ataque.

El enfermo epiléptico, durante el ataque parece estar viviendo una ensoñación; una fantasía que atrae tanta investidura que la conciencia se aparta de la realidad para centrarse en la fantasía. En lugar de que lo reprimido intente abrirse paso a la conciencia, parecería ser que es la conciencia quien retrocede hasta lo reprimido. Algo que, en grado menor, ya comparamos con el “colgarse” con una ensoñación. Pero la fantasía que se escenifica durante el ataque es tan traumática, tan cruel y tan violenta que una vez pasado el ataque nada se recuerda de ella. Los pacientes nada saben y resulta difícil poder ayudarlos a descifrar su contenido. Para nosotros, investigadores, es como si los autores nos hubiesen hecho un regalo.

La madre en lugar de defender al fruto de su vientre, toma partido por el padre, dejando al niño excluido y celoso. Como Otelo con Desdémona, la ira del celoso se descarga sobre la traidora y no sobre el rival. Esta fantasía universal de la unión de los padres con la exclusión del hijo demostró tener tanta significación, que Freud la llamó “*escena primaria*”. Es la matriz básica de los celos y sobre ella se estructura el complejo de Edipo. Condensada en su máxima expresión, se la describe como la contemplación, por parte de hijo, del coito entre los padres.

Uno de los dilemas más profundos con los que se enfrentó Freud fue si esta escena correspondía a un hecho real o si era producto de la fantasía. Como lo muestra la intensidad alucinatoria que poseen los ataques epilépticos, cuando la fantasía es tan intensa no hay poligrafía que permita distinguirla de la realidad. En otras palabras, cuando las cosas se alucinan, la percepción no puede marcar una diferencia entre la realidad y la fantasía. Si no puede hacerlo la percepción, tampoco puede hacerlo la memoria. Y si no puede hacerlo la memoria, tampoco podremos marcar una diferencia a partir de lo que se recuerda. Tan simple como eso; en conclusión, la fantasía puede, en ciertos casos, tener consecuencias tan reales como la misma realidad.

En un ejemplo cercano al tema que nos ocupa, el que se cree culpable bien puede creerse tan culpable como el que “realmente” lo es. Por lo tanto, una poligrafía sólo podrá determinar qué es lo que el sujeto *cre*e que es verdad y qué cree que no lo es. Esta misma tesis demuestran los autores del film en la poligrafía a la que se somete Ken en la última aparte del film. Bien pudo Ken matar a Elizabeth Loftus alucinando que mataba a su esposa; en ese caso, estará tan convencido de que mató a su esposa —que está viva— como de que no mató a Elizabeth —que está muerta—.

Pero volvamos al film y veamos en qué momento se presenta el siguiente ataque epiléptico. Antes de eso digamos que Braxton ha ido a saldar su deuda; o mejor dicho una parte de ella. Resulta irónico que lo haga en un confesionario frente al cura. Bien podría ser un símbolo de enfrentar su conciencia moral, frente a un cura tan hipócrita como Ken. Pide clemencia pero acepta responsablemente la culpa; en efecto, dice: “*Yo solo me metí en esto*”. Por el lado de Ken, otra noche desastrosa en la que su esposa, con sus demandas sexuales, no hace más que reavivar una herida que no cicatriza.

VIERNES 29 DE MARZO. Estamos en el segundo interrogatorio. La cuestión está centrada en si James conocía o no a Elizabeth Loftus. James niega, pero recuerda la escena del prostíbulo, donde conversa con ella a través del vidrio, y la escena de la fiesta en que, cruelmente, se burla de sus padres. James recuerda también la discusión con su padre, tema sobre el cual no quiere entrar en detalles. Un *flashback* nos muestra el contenido de esa escena donde su padre le dice, furioso, “*Tú no eres mi hijo*”. Dejaremos por ahora pendiente este tema, pero destaquemos cuánto afecta a James el rechazo de su padre; tanto



**Foto 4.**  
Elizabeth Loftus  
(Renee Zellweger).

que, ofendido e indignado, comienza a revelar su juego y le dice a Braxton que sabe de su deuda.

James comienza, una vez más, a repasar su declaración; todavía está emocionalmente afectado. Habla de su conversación con Elizabeth, quien dice estar esperando a otro hombre. James dice oír pasos —los mismos con que empieza y termina el film— pero nosotros no los oímos. Muy confundido dice que también oyó una música que no puede recordar. Tratando de recordar esa música<sup>34</sup> —que es la misma que bailaba con Elizabeth en el baño—, le sobreviene el ataque epiléptico.

Los pasos que oye James significan la llegada del amante (o cliente) de Elizabeth que pone fin a su conversación con ella. Por eso, cuando Ken lo toca durante el ataque, descarga toda su furia de celos sobre él, el verdadero amante de Elizabeth. Señalemos que durante el ataque, previo al estallido violento de James, la famosa cortina de enrollar que parangonamos con la represión que dejaba afuera la violencia, sorpresivamente se levanta; como si fuera un símbolo de que estamos del otro lado de la represión; en el ataque, fuera de la realidad. Un anuncio también del violento ataque a Ken.

Otra escena vuelve sobre el tema de la “escena primaria” freudiana aportando algunos elementos nuevos. James se encuentra con un amigo en un bar. Otro chico rico y aburrido de la vida. James, como Gauguin a Van Gogh —en el relato del psiquiatra—, le dice: “¿por qué no te suicidas?”. El amigo responde que lo haría si pudiera presenciar el velatorio para ver el sufrimiento de los padres. Una fantasía cruel pero no menos universal. Resulta muy atractivo pensar que esta particular fantasía de venganza parecería ser la contracara exacta de la

---

<sup>34</sup> La música es el tema central de la película: *Moondreams* de Norman Pretty por Buddy Holly, cuyo título se podría traducir como “ensoñaciones”; una elección de los autores por demás acertada. La letra dice: “*Cosas extrañas aparecen en mis ensoñaciones / A medida que las horas solitarias y carentes de amor pasan / Tu rostro aparece en cada rayo de luna / Los ensueños traen pensamientos suaves como un suspiro. / Las ensoñaciones pueden ser una sensación / Las ensoñaciones quizás sean una fascinación / El amor puede ser nuestro destino / Tú y yo podemos compartir este sueño / Deseándote en mis ensoñaciones / A medida que las horas solitarias y carentes de amor pasan / Lo haré hasta que puedas compartir todos mis sueños / Ensoñaciones, ensoñaciones / Ensoñaciones traídas por los rayos de luna en el cielo.*” (*Strange things take place in my moondreams / as the lonely & loveless hours go by / your face takes its place in every moonbeam / moondreams bring thoughts gentle as a sigh // moondreams can be a sensation / moondreams may be fascination / love can be our destination / you & I can share this dream // Wishing for you in my moondreams / as the lonely & loveless hours go by will do until you can share all my dreams / moondreams - moondreams / moondreams brought by moonbeams in the sky.*)

escena primaria: El niño, en lugar de contemplar, excluido y celoso, la amorosa unión de los padres como sucede en la escena primaria, en esta fantasía contempla triunfante el sufrimiento y los autorreproches de sus arrepentidos padres. Por eso a James le gusta leer los obituarios; por eso James se burla cruelmente de los padres en la fiesta.

Pero el amigo desiste de esta fantasía diciendo que no hay salida. James reflexiona y recuerda una escena interesante. Elizabeth está en la cama teniendo relaciones con un sujeto que no sabemos quién es. Se la nota ida, como rechazando a su amante. En ese rechazo aparece ya la exclusión; como si el amante fuera el niño incapaz de satisfacer a la mujer del padre. La cámara recorre el dormitorio; todo está desordenado, con la ropa tirada de los amantes desnudos. El recorrido continúa y aparece James reflexivo observando la escena. La cámara vuelve sobre la cama y ya no hay nadie; la cama está hecha y ya no hay ropa tirada. Como en la escena del matricidio... ¿fue real o sólo algo que James imaginó? Las mismas dudas que se planteara Freud frente a la escena primaria: ¿Sucedió realmente o es producto de la imaginación? ¿Es un trauma o un mito?

James, muy turbado, va en busca del ajeno, las pastillas, el coma; es decir, del *letheo*, el río del olvido, el letargo. En la discoteca intenta olvidar el horror de su crimen que, con la voz de Ken, suena en sus oídos recordándole los detalles del cadáver partido en dos. También oye su propia voz en el momento de la presentación de Elizabeth a sus padres en la escena en que se burla de ellos; otra crueldad de la que necesita escapar. Primero, el crimen; luego, la burla cruel.

James bebe y parece entrar en una ausencia epiléptica. En una sucesión confusa, como le sucede al borracho o al epiléptico, que no está claro si se trata de recuerdos o pensamientos, aparece un *flashback* y luego otro dentro del primero. James y Elizabeth aparecen caminando borrachos. Ella primero le habla de la escena tierna en la que bailaban en el baño y luego de la risa con que James se burló de sus padres. Una risa falsa y cruel, de venganza y rencor. Ella dice que se sorprendió porque nunca lo había visto ser cruel. Al mencionar la crueldad, James se ve a sí mismo llevando las valijas con el cadáver mutilado. Hasta aquí, su ensueño letárgico y epiléptico reproduce en sentido inverso las dos cosas que James trata de olvidar: primero, la crueldad con los padres; segundo, el horroroso crimen.

Lo que sigue revela el sentido más profundo de su dolor. Elizabeth le dice: *“¿Sabes qué es lo peor? La esperanza. Esperar que la persona con quien estás mejore las cosas porque estás con él. Eso es el amor. Pero la gente está*



*sola. Como yo cuando me acuesto; cierro los ojos y estoy sola. Y cuando me muera será lo mismo. Yo sola.*” James piensa; Elizabeth llora. “*La esperanza es lo que te pone triste, Wayland*”. Ella lo besa tiernamente. “*Esa es la diferencia entre tú y yo. Yo no tengo esperanza*”.

Elizabeth está dolida porque James fue cruel; cruel con los padres pero también con ella al usarla, como prostituta, para humillarlos. James quería saber si era bueno o malo, y llegó al fondo de la cuestión. Tan ofendido por haber sido rechazado, por haber recibido lo peor en la lotería de la vida, ha dañado a sus objetos más queridos. Vuelve del *flashback* a la discoteca. Toma el teléfono y llama a Braxton: “*Es hora de confesar*”. Aquí termina el segundo acto y comienza el desenlace final.

\*\*\*\*\*

Antes de meternos en las escenas finales hagamos un breve repaso. En el primer acto vimos que la trama se centraba sobre la estafa, la impostura, la mentira. Vimos que detrás del engaño estaba la culpa por la insuficiencia, por la baja autoestima, por sentirse en falta con el ideal. En el segundo acto la trama de la estafa fue dejando paso a la trama de los celos, la exclusión y el abandono desde su matriz más básica en la escena primaria del complejo de Edipo.

Como muchas veces ha enfatizado Luis Chiozza, también los celos son una forma de estafa. Cuando sentimos celos, tememos ser engañados porque nos sabemos engañadores; desde nuestra escasa autoestima sentimos que no merecemos el amor del objeto; pero lo necesitamos y eso basta como justificativo. Estamos dispuestos a todo... menos a renunciar. En palabras de James: “*Dime Ken, ¿te parece mejor admitir que hiciste algo malo y aceptar el castigo o mantener la respiración con la esperanza de no ser castigado?*”. Mantener la respiración es intentar retener un objeto necesitado con tanta perentoriedad como el aire que se respira.

Pero desde la impostura nos sentimos culpables y perseguidos. Tememos ser descubiertos en nuestra farsa, descubiertos en nuestra absoluta insuficiencia. El solo hecho de que el objeto desvíe su mirada de nosotros significa un terrible peligro: su mirada podría descubrir a otro objeto, y ver que es mejor que uno. Podría descubrir el péssimo negocio que hace a nuestro lado; una verdadera estafa. Entonces se iría para siempre y nosotros desapareceríamos. Eso es en última instancia lo que sentimos cuando los celos nos devoran.

Como las capas de una cebolla, los celos encubren la culpa, y ésta, a su vez, la desolación.

De manera muy esquemática veamos esto mismo en las vicisitudes del complejo de Edipo. Podemos suponer que los últimos momentos de la etapa oral se superponen con las primeras mociones edípicas, fase que el psicoanálisis conoce como “edipo temprano”. Un prematuro y débil despertar genital trae al niño nuevos deseos que lo llevan a interesarse en la madre de otra manera; una manera similar al interés por la madre que el niño ve en el padre.

Sin embargo, rivalizar con el padre es difícil, dada la debilidad del niño. Clásicamente se describe el temor a la castración por parte del padre como castigo por los deseos edípicos; sin embargo, sabemos que la verdadera castración proviene del sentimiento de debilidad e impotencia que experimenta el niño frente al ideal que proponen estas nuevas pulsiones genitales. En otras palabras, el niño no puede satisfacer a la madre porque se siente insuficiente. Como señala Luis Chiozza, de aquí nacen las fantasías de tener un pene pequeño; es decir, de la comparación entre el débil deseo genital del niño y el deseo genital adulto de la madre.

El niño no puede satisfacer a la madre como sí puede hacerlo el padre; pero resulta que el niño no puede prescindir de la madre en la medida en que aún necesita el pecho. A partir de un malentendido, el niño se encuentra en la paradoja de sentir que si no consigue ser lo suficientemente grande como para satisfacer genitualmente a la madre, ésta preferirá la satisfacción genital que ofrece el padre; por lo tanto, el niño se quedará solo y morirá de hambre. Por este motivo es el hambre de la desolación lo que hace que los celos sean devoradores.

\*\*\*\*\*

Pasemos ahora al tercer acto. LUNES 1 DE ABRIL. Pese a lo dicho en el teléfono, James no está dispuesto a confesar sino a invertir los roles y pasar de perseguido a perseguidor. Como todo paranoico, busca ubicar al culpable afuera de sí. En lugar de hacer su confesión, comienza a contar la historia que une a Ken con Elizabeth Loftus, y para rematar esta historia, muestra el video de la filmación de Ken con Elizabeth. En las imágenes del video, Ken le pide a Elizabeth que se ponga el vestido blanco de su esposa y que desempeñe el papel de una esposa amable. Ken se violenta con Elizabeth, la golpea y la viola, obligándola a confesar una supuesta infidelidad.

Luego del video, Braxton, confundido, le dice a James que creía que él le había dicho que haría una confesión; James le responde: “*es lo que dije; pero no dije de quién*”. James maneja bien sus cartas y desafía a Ken a someterse a una poligrafía. Ken ya no puede rehusarse.

Si interpretamos esto en su sentido latente, podemos decir que antes de meternos con lo inconciente –que al comienzo identificamos como representado por James– primero deberemos levantar la represión; la hipocresía de la conciencia moral, que identificamos como representada por Ken. Por lo tanto, si vamos de la represión a lo reprimido, la primera confesión deberá ser la de Ken. Ya hemos señalado varias cosas interesantes; lo del vestido blanco, su relación con Elizabeth, en la que busca la repetición de su trauma por la infidelidad de su esposa; en lo que sigue veremos su confusión entre fantasía y realidad.

Ken se halla conectado al polígrafo; James hace las preguntas, y Braxton observa las mediciones de la máquina. James pregunta a Ken si mató a Elizabeth Loftus; Ken responde que no, y las mediciones indican que dice la verdad; Braxton suspira aliviado. James reformula la pregunta: “*¿Mataste a tu esposa?*”, Ken no responde, pero las lecturas del polígrafo enloquecen; Ken llora, James sonríe, y Braxton le dice: “*Por Dios, Will, tu esposa no está muerta*”.

No sabemos a ciencia cierta si Ken, en su locura entre fantasía y realidad, mató a Elizabeth confundiéndola con su esposa o no. James quiere hacer un trato para que lo dejen libre y se busquen otro sospechoso; ofrece entregarle el video a Ken, perdonar la deuda de Braxton y olvidar todo el asunto, pero Ken sabe que hay algo más, algo que James oculta. Ken saca su revólver y amenaza con matar a James si, por fin, no dice la verdad. También está dispuesto a matar a Braxton; incluso a suicidarse. En lo latente, es la conciencia ciega que está dispuesta a matar al deseo si éste no consigue aliviarlo de la culpa, o incluso morir en la inconciencia para no enfrentar esa culpa.

Braxton se interpone a riesgo de morir. En lo manifiesto, es una actitud moral que lo aparta del engaño y anticipa su buena evolución final. En lo latente, es una actitud vital de proteger a los deseos inconcientes. Desde el punto de vista de James, es enfrentar la verdad o morir. Se terminó el tiempo del engaño; es hora de asumir la verdad aun a riesgo de perder el objeto, tan necesitado como la vida misma. Como símbolo del enfrentamiento con la verdad, del aproximarse a lo inconciente, James está al borde de un ataque epiléptico. Sin embargo, su enfrentamiento con la verdad es parcial, dado que al

mismo tiempo prepara su fuga ingiriendo las pastillas que le vendiera Mook para fingir su muerte.

James comienza a hablar: *“La conocía. Me gustaba. Me gustaba oír la contar historias. Pero tú no la oíste demasiado, ¿verdad Ken? Yo ni siquiera me la cogí”*. Parece un niño acusando al padre de su vínculo genital con la madre. El niño quiere a la madre para que le cuente historias antes de dormir, para que lo proteja; el padre, en cambio, la quiere para satisfacer deseos genitales. *“Es lo único que hacíamos; hablar”*, el niño niega sus deseos genitales hacia la madre.

James mira a Ken de manera acusatoria, pero Ken sostiene la mirada. James aparta la vista confundido; parece preguntarse: “si no la mató Ken, ¿quién la mató?”. ¿La habrá matado James sin darse cuenta durante un ataque epiléptico; o tal vez un tercero, por ejemplo, otro cliente? Esos ruidos que escuchó en la parte de atrás, ¿serán sus remordimientos de conciencia? Sea como fuere, *“Cuando volví —agreguemos: ¿de la calle o del ataque epiléptico?—, estaba muerta”*. James confiesa que entró en pánico temiendo que lo inculparan y por eso decidió cortarla en dos para exagerar la situación.

No sé si me acompañarán en esta interpretación; recordemos que sólo se trata de símbolos. ¿Cortarla en dos podría representar un empate, mitad para cada uno? El largo compartimiento del cuchillo divide en dos partes iguales el cajón de la cocina. Para el padre, la parte de abajo, genital; para el hijo, la parte de arriba, el pecho que alimenta, los brazos que sostienen, la boca que cuenta tiernas historias.

También podría representar que para unirse con el padre es necesario sacar a la madre del medio, mandarla *“a millas de aquí”*. Esto merece que nos detengamos porque, tal cual lo muestra el film, para James, los conflictos con su padre y el rechazo que éste le manifiesta son muy intensos.

Dijimos que la estafa —y también los celos— generan un círculo vicioso: La necesidad por el objeto lleva a mentir y engañar; la mentira disminuye aun más la autoestima que aleja del ideal aumentando la culpa. Por lo tanto, no sólo el amor de la madre puede reestablecer la autoestima; el mismo objetivo también puede alcanzarse satisfaciendo mejor al ideal. En otras palabras, apartarse del engaño y, duelo mediante, ir en pos del ideal. Si el objeto está representado por la madre, el ideal está representado por el padre. Al fin y al cabo, no es tan distinto decir que el hijo quiere ser como el padre para tener a la madre, que decir que quiere tener a la madre para, entonces, poder ser como el padre.

Como ya dijimos gran parte de la culpa de James tiene que ver con no poder identificarse con el padre, su ideal; asumir la identidad de James Walter Wayland II, trabajar, crecer y desarrollarse, como lo hiciera James Walter Wayland I, su padre. La otra parte tiene que ver con no sentirse bien querido por la madre, muchas veces representada por Elizabeth.

Pero si bien James quiere deshacerse del cadáver, olvida quitar su número de teléfono. Parece un símbolo de su imposibilidad de desprenderse de la madre; de su deseo de seguir en comunicación con ella —recordemos que en el prostíbulo James y Elizabeth se comunicaban por teléfono—. Este olvido, como dice James, los lleva a la situación actual. En otras palabras, el no poder separarse de la madre lleva a la confrontación con el padre.

Ken dice ser un hombre honesto y James se enfurece, *“Engañas a tu mujer, tratas de incriminarme. Toda tu vida es una mentira, del principio al fin”*, y comienza el ataque epiléptico que termina con James golpeándose contra el polígrafo y quedando inconciente. La destrucción del polígrafo, junto con la destrucción del video por parte de Ken, parecen querer mostrar de manera simbólica que, en estas cuestiones, es imposible llegar a la verdad última. La misma conclusión a la que llegara Freud.

Aparentemente, James muere; pero cuando vemos que los hombres de la ambulancia que retiran el cadáver son los cómplices de Mook —que también se llevan el frasco de pastillas que simulan el estado de muerte—, descubrimos que se trata de otro engaño. El caso de Elizabeth se da por concluido.

En sentido manifiesto, Ken vuelve a la hipocresía. Su impostura ha salido casi indemne; tan indemne como su crisis matrimonial. James, con su engaño, satisface la fantasía de vengarse de la exclusión y los celos, viendo sufrir a sus padres en su propio velatorio —también gestionado por los cómplices de Mook—. Sin embargo, tampoco él ha elaborado. Un año después se encuentra en el mismo parque frente a la “misma” chica y oyendo los mismos pasos; queriendo, como Ken y sus prostitutas, repetir una y otra vez el mismo trauma.

Distinta es la situación de Braxton. Desengañado de Ken, su ideal no le parece ahora tan inalcanzable. Por este motivo, como nos enteramos, es capaz de renunciar al ascenso. Si pudo duelar el ascenso es porque se siente más fuerte. Si se siente más fuerte, siente menos culpa y su autoestima crece. Por eso se lo ve feliz observando



**Foto 5.**  
*Ken y su esposa*  
*(Rosanna Arquette).*

las fotos de sus hijas y por eso también paga los 10.000 dólares que le prestara Ken.

Pero si queremos interpretar el final del film en un sentido simbólico, recordemos que vimos en Ken y James aspectos del propio Braxton. La represión y lo reprimido; la conciencia moral y el inconsciente; el superyó y el ello; el hipócrita y el enfermo. Si es así, entonces diremos que el final nos indica que el duelo de Braxton no es del todo completo. Pero ¿cómo podemos superar el complejo de Edipo, desentrañar la escena primaria y no volver a sentirnos celosos? Seguramente no; pero no por eso debemos despreciar cada batalla que ganemos, y Braxton ha ganado una batalla importante.

Tal vez de todo esto podamos sacar una conclusión: no pensemos en la oposición entre verdad y mentira. Sustituyámosla por autenticidad y falsedad. Entonces, cada vez que podemos asumir auténticamente nuestros límites, desde lo que somos y no desde lo que deseáramos ser, cada vez que, deshaciendo la hipocresía, podamos hacer de la enfermedad, salud, habremos ganado una batalla contra los celos y la culpa. O podemos decir esto mismo a través de un cita de Freud: *“Está por verse si llegará en la vida a algo más que a la hipocresía o la inhibición [enfermedad] quien (...) pretenda ser ‘mejor’ de lo que ha sido creado”*<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Freud, Sigmund, “Algunas notas adicionales a la interpretación de los sueños en su conjunto”, en *Obras completas*, t. XIX, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pág. 136.



## CAPÍTULO IV

### Una mujer infiel (*The Door in the Floor*)

*The Door in the Floor*<sup>36</sup> (la puerta en piso) es un film del 2004 escrito y dirigido por Tod Williams, producido por Anne Carey, Ted Hope y Michael Corrente, para *Focus Features*, *Reverse Pictures* y *This Is That Productions*. El magnífico trabajo de fotografía estuvo a cargo de Terry Stacey; Marcelo Zarvos realizó la composición musical; Thérèse DePrez, el diseño de producción, y Affonso Gonçalves, el trabajo de edición.

Jeff Bridges y Kim Basinger interpretan los roles protagónicos de Ted y Marion Cole; Jon Foster interpreta a Eddie O'Hare; Elle Fanning, a la pequeña Ruth Cole, y Mimi Rogers completa el elenco interpretando a Evelyn Vaughn.

El film está basado en la novela de John Irving *A Widow for One Year* (1998); más precisamente, en el primer tercio de dicha novela, donde la protagonista de los dos tercios restantes, es decir, la que será la “viuda por una año”, tiene allí sólo cuatro años y un rol bastante menos protagónico. Resulta comprensible, entonces, que el director haya elegido para el film un título distinto al de la novela, más apropiado a su trama. Lamentablemente, en las distribuidoras suelen primar los criterios comerciales por sobre los artísticos, y dado que la novela se tradujo al español con el título de *Una mujer difícil*, en España el film se estrenó con ese título –seguramente en alusión a la madre de la “mujer difícil” de la novela–. Menos claros resultan los motivos por los cuales el film se estrenó en la Argentina con el título de *Una mujer infiel*, dado que nada en la trama que el film narra parece justificar dicho título.

Según la información brindada por el *making of* del film –disponible en la versión en DVD–, Tod Williams se entusiasmó con la idea de hacer un film centrado sólo en la historia que Irving narra en el primer tercio de la novela, pero aun en los Estados Unidos parecía imposible que un autor de la talla de John Irving estuviera dispuesto a ceder los derechos de la novela a

---

<sup>36</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 3 de junio de 2005.



un joven cuyos únicos antecedentes eran haber escrito y dirigido un film de bajo presupuesto (*The Adventures of Sebastian Cole*, 1998). Ted Hope (productor de *The Door in the Floor*), que había sido alumno de lucha libre de John Irving en Exeter, sirvió como enlace, y Tod envió a Irving una extensa carta detallándole sus ideas para el film y una copia en video del único film que había realizado. Al día siguiente, John Irving envió su respuesta invitándolos un fin de semana a su casa en Vermont. Durante ese fin de semana, John Irving vendió a Tod Williams los derechos del film por la suma total de un dólar. Algo de este interesante encuentro entre el novel director y el consagrado novelista parece plasmarse en el film en el encuentro entre Eddie, el aspirante a escritor, y Ted Cole, famoso escritor de cuentos infantiles. De más está decir que el apoyo de Irving permitió que *The Door in the Floor* se llevara a cabo en las mejores condiciones, contando, por ejemplo, con un elenco de primeras figuras como Jeff Bridges y Kim Basinger.

### **Argumento:**

Ted Cole (Jeff Bridges), un famoso escritor de cuentos infantiles, y su esposa Marion (Kim Basinger) sufrieron tiempo atrás la pérdida de sus dos únicos hijos adolescentes (Thomas y Timothy) en un trágico accidente de autos. Luego del accidente, el matrimonio intentó comenzar una nueva vida; se trasladaron a la localidad costera de East Hampton, New York, y tuvieron una nueva hija: la pequeña Ruth (Elle Fanning), que hoy tiene cuatro años. No obstante estos intentos, el matrimonio no consiguió sobreponerse a la trágica pérdida. Marion es una mujer ensimismada y melancólica, y Ted bebe más de la cuenta y tiene frecuentes aventuras extramatrimoniales. Al comienzo del film, Ted propone a Marion una separación temporal durante el verano. Al mismo tiempo, decide contratar un asistente que lo ayude con su próximo libro; se trata de Eddie (Jon Foster), un joven aspirante a escritor. Con una cierta complicidad por parte de Ted, surge un romance entre Marion y Eddie; romance que precipitará las cosas hacia un desenlace inesperado para Ted.

*The Door in the Floor* es un film profundo y complejo que, a través de los ojos de Eddie, nos muestra los últimos días del matrimonio entre Ted y Marion Cole; “*un momento triste en lo que ha sido un matrimonio largo y feliz*”. Los tiempos felices entre Marion y Ted han quedado atrás, sepultados por el trágico accidente en el que murieran sus dos hijos; de modo que este largo matrimonio ha quedado dividido en un antes y un después del accidente.

De los tiempos que precedieron al accidente sólo sabemos lo que nos cuentan las numerosas fotografías que hacen de la casa de los

Cole un mausoleo dedicado a la memoria de Thomas y Timothy. Si no es una historia feliz, al menos así la recuerdan Ted y Marion.

De los tiempos que siguieron, sabemos que el matrimonio intentó sobrevivir, superar la tragedia y empezar de nuevo; como dice Marion: *“cuando nos mudamos aquí, la idea era un lugar nuevo, un hijo nuevo... una nueva vida, supongo”*. Pero no parece que lo estén logrando; *“Creo que hicimos mal en tener a Ruth”*, *“Ted es un buen padre, pero no sabe hacer todas las cosas que hay que hacer; y yo no puedo hacerlas. No puedo con ella”*, confiesa Marion. Así, mientras la nueva casa se convirtió en un relicario de fotografías del pasado, el jardín donde juega Ruth quedó descuidado y lleno de malezas. Mientras que Ted quiere seguir adelante, intentando construir algún proyecto vital, Marion parece darse por vencida; la separación resulta, entonces, inevitable.

Para hacer más comprensible el fracaso de este intento, el autor se reserva para el final del film una tercera historia; la terrible historia del accidente que Marion y Ted llevan oculta tras una lápida de dolor. A primera vista, parece obvio que el accidente, como azar del destino, puso fin a lo que era una familia feliz; Ted y Marion intentaron rehacer la familia pero no lo lograron; al menos, no lo lograron juntos. Se quedaron a mitad de camino y ahora deben separarse. Otra prueba de la crueldad del destino es que sea la pequeña Ruth quien deba pagar las consecuencias de ese intento fallido.

Podemos utilizar el psicoanálisis para intentar comprender por qué no han podido superar la trágica pérdida de sus hijos. Entre el peso de la culpa propia y el odio del resentimiento mutuo, entre Marion y Ted se ha terminado toda posibilidad de diálogo. Marion, indiferente a todo, está perdida en sus recuerdos; Ted se siente perdido, sin Marion. Lo vemos borracho en una bicicleta sin rumbo e insatisfecho con sus amantes, en quienes descarga todo su resentimiento. Y también podemos comprender a Ruth, creciendo a la deriva entre recuerdos ajenos. Sin embargo, desde este enfoque, el accidente que todo lo explica aparece como un misterioso designio de un destino inescrutable.

Pero también podemos proponernos una meta más ambiciosa y utilizar el psicoanálisis para intentar un enfoque que quizás resulte más fecundo; se trata de un enfoque diametralmente opuesto al anterior, que invierte el orden de causas y efectos. Podemos asumir – al principio, con el valor de una hipótesis– que el destino no está regido por el azar sino por el carácter; en otras palabras, por la manera de ser, actuar y sentir de la persona. Del mismo modo que se nos hace comprensible que lo acontecido luego del accidente con-

duzca, inevitablemente, a la separación, asumiremos que el accidente sería el desenlace inevitable de lo acontecido en los tiempos que lo precedieron.

El inconveniente es que para validar la utilidad de nuestra hipótesis deberíamos saber cuál es la historia previa al accidente, y, como dijimos, el film apenas nos muestra unos retazos de esa historia a través de las fotografías de Thomas y Timothy. La solución a este inconveniente proviene de la misma hipótesis que asumimos con el valor de una premisa: si el destino de una persona está determinado por su carácter, y tanto la historia que conduce a la separación, como la historia que conduce al accidente tienen a los mismos protagonistas (Ted y Marion), ambas historias estarán determinadas por las mismas motivaciones anímicas inconcientes. Por lo tanto, a partir de la historia que el film nos muestra (la historia de la separación) podremos inferir la historia que condujo al accidente.

En otras palabras, intentaremos descubrir el pasado por los vestigios que perduran en el presente. Tomaremos lo que sucede en la actualidad del film, no por su valor concreto de suceso real, sino como un símbolo de lo sucedido en el pasado de sus personajes. Así, por ejemplo, lo que suceda con Ruth simbolizará, a grandes rasgos, lo sucedido con los pequeños Tom y Tim; lo que suceda con Eddie simbolizará lo sucedido con los adolescentes Thomas y Timothy.

Desde este enfoque, no sólo pretendemos comprender la historia de la familia Cole, sino que también aspiramos a poder identificar una temática más general, compartida por todos nosotros. Descubrir aquello que tanto nos conmueve de esta trágica historia; aquello universal de lo cual Ted y Marion son prototipos alegóricos, es decir, personajes más que personas. Hecha esta aclaración, ya podemos empezar nuestro análisis.

El film comienza con la pequeña Ruth recorriendo el pasillo atestado de fotografías; se detiene a observar una de ellas, tomada cuando Tom y Tim eran pequeños. Frente a la ominosa presencia de sus hermanos muertos, Ruth pregunta a su padre qué significa que estén muertos; ¿caso significa que están rotos? Su padre le explica que sólo sus cuerpos están rotos y que si al ver las fotografías Ruth puede recordar lo que sus hermanos hacían, entonces ellos están vivos en su imaginación.

Al parecer, esto refuerza la obsesión de la niña por las fotografías, dado que la vida de sus hermanos pasa a depender de que ella, viendo las fotografías, pueda recordarlos. Ruth dice estar triste y su

padre también, pero como dice Ruth, su madre está más triste aun. En la siguiente escena aparece la tristeza de Marion expresada en su mirada perdida, con esos magníficos ojos azules que parecen llorar por dentro. Ruth le habla pero la escena no tiene sonido: Marion, entretenida en su melancolía, no puede oírla. Ruth lleva una remera demasiado grande que parece simbolizar la tarea imposible de tener que llenar el inmenso vacío de una madre que sólo tiene ojos para las fotografías de sus hijos.

Ted observa la escena entre madre e hija a la distancia; mientras tanto concreta la contratación de Eddie, cuya foto observa en el anuario de Exeter. Luego, cariñosamente se acerca a Marion con una manta y la protege del frío. Como un último intento, Ted propone arreglar el jardín; poner una piscina para Ruth, como aquella que tanto disfrutaron Thomas y Timothy en el pasado; dejar espacio para mucho césped... pero Marion se opone. Sin proseguir la discusión, Ted le muestra la foto de Eddie y le comunica que lo contratará como asistente por el verano. A Marion le parece que la escasa ocupación de su marido hace innecesaria la contratación de un asistente. Otra vez sin proseguir la discusión, Ted plantea su deseo de separarse; temporalmente... por el verano.

Ted es un personaje muy complejo. Por un lado, no se puede negar que, a pesar de haber fracasado como novelista, es un exitoso escritor de cuentos infantiles a los cuales él mismo ilustra. Con falsa modestia, no se declara ni escritor ni artista; como le gusta decir: *“yo sólo entretengo a los niños y me gusta dibujar”*. Pero tampoco se puede negar que es un hombre insatisfecho; bebe más de la cuenta y tiene más interés en pintar que en escribir; contrariamente, los críticos aprecian más sus cuentos que sus pinturas. Si bien frente a los demás se muestra como un artista divo y narcisista, no se engaña a sí mismo y es capaz de reconocer a Eddie que no es un buen pintor.

No caben dudas de que sigue enamorado de Marion, como tampoco caben dudas de que nunca se sintió valioso a los ojos de ella. A lo largo del film hace varios intentos de acercarse cariñosamente, pero invariablemente es rechazado. Quizás pensemos que Marion, melancólica por el accidente, no puede querer a nadie, o que, quizás, está resentida con Ted porque lo cree culpable del accidente; pero recordemos que, según le cuenta Ted a Eddie, antes del accidente las discusiones con Marion eran continuas.

Marion, en cambio, es menos compleja que enigmática. Al parecer, nunca ha tenido trabajo ni profesión. Da la impresión de que

Thomas y Timothy han sido todo para ella; no sólo antes del accidente, sino también después. Su insensibilidad hacia Ruth nos hace dudar de cómo habrá sido el amor hacia sus hijos varones. Sabemos que se siente apenada de no haberles podido dar “lo único que quieren todos los muchachos”, como dice a Eddie antes de acostarse la primera vez con él. A diferencia de Ted, no tolera el fracaso ni el daño, como cuando dice: *“No voy a ser una mala madre con ella. Prefiero no ser una madre que ser una mala madre”*. Otra muestra de su vanidad es el hecho de no aceptar que sea Ted quien la abandone, abandonándolo ella a él, abrupta y vengativamente. Nos inclinamos a pensar que mucho de su melancolía no tiene que ver con la muerte de sus hijos sino con su narcisismo herido.

El trágico malentendido entre Ted y Marion consiste en que Ted no se siente querido y deduce que es porque, a los ojos de Marion, carece de suficientes valores. Se equivoca; en realidad, Marion lo odia porque Ted, con sus éxitos, la hace sentirse fracasada.

Volvamos al film. Ruth despierta a su padre porque tuvo una pesadilla; oyó un ruido como de alguien que no desea hacer ruido. Esa extraña descripción parece significar que la niña ha percibido que algo sucede entre sus padres por lo que ya no duermen juntos; también percibe que no le dicen toda la verdad. Ted le cuenta el cuento de *“El ratón que correteaba entre las paredes”*. Si bien la historia busca mostrar que los temores son injustificados, es una historia muy rica que habla de que a veces no podemos despertar y librarnos de nuestros fantasmas. *“Tom despertó, pero Tim, no”*; parece ser una continuación del diálogo en el pasillo donde Ruth decía que su madre era la que estaba más triste. Ted, como Tom, pudo “despertar” y superar mejor la tragedia; Marion, como Tim, no; aún sigue “dormida” soñando con la luz de giro del auto chocado, una y otra vez. Ruth parece haber entendido, porque al finalizar el cuento pregunta por su madre.

Apoya la interpretación que hacemos que en la siguiente escena aparece Marion esperando la llegada de Eddie; se la ve absorta en sus ensoñaciones, y se oye de fondo el sonido de la luz de giro.

Las siguientes escenas muestran la llegada de Eddie. Su encuentro con Marion y con Ted, quien lo pone al tanto de la situación por la que atraviesa el matrimonio, así como del precario arreglo de las noches alternas, en la casa y el departamento. *“Sé que suena innecesariamente complicado, pero es difícil saber qué es mejor para mi hija.”*

Eddie, al recorrer el pasillo se detiene para observar una foto de Thomas adolescente, corriendo con la camiseta de Exeter. La foto es

exactamente igual a la foto de Eddie que Ted le mostrara a Marion del anuario del colegio. Eddie parece estar mirándose a sí mismo; para Ruth, en cambio, verlo a Eddie en el pasillo es como haber visto el fantasma de Thomas. Por eso grita y huye despavorida.

Detrás de una falsa cordialidad, la actitud de Ted hacia Eddie parece ser bastante hostil; busca incomodarlo al desnudarse frente a él en la ducha. También lo hace sentir incómodo e inútil en su trabajo y, en lugar de tomarlo como su discípulo y protegido, lo expone al deterioro de su relación con Evelyn Vaughn. La admiración que Eddie tenía por el famoso escritor no durará mucho.



**Foto 1.**  
*Eddie (Jon Foster) y  
Ted (Jeff Bridges).*

Algo similar ocurre con Marion. A la salida del cine, Eddie le habla de su frustración y abandono; dice que Ted no le da de comer porque Ruth no quiere comer en presencia de Eddie. Marion, en lugar de ocuparse verdaderamente de que coma, lo invita seductoramente a que “un día” la acompañe a cenar. Unas escenas más adelante, cuando Marion descubre que Eddie se masturba con la ropa interior de ella, parece revivir. Como ella misma dice, se siente halagada y estimula las fantasías de Eddie dejándole la blusa que a él lo seduce.

Un símbolo muy complejo del film es la foto en la que Marion aparece en la cama con sus dos hijos; los cuerpos de los muchachos aparecen tapados y sólo sus pies asoman fuera de las sábanas. Eddie, tapando los pies con papelitos, utiliza esa foto para masturbarse mirando a Marion. Ruth descubre los papelitos en la foto la noche que quiso ver otra foto y se angustia porque Eddie haya alterado la “foto de los pies”. Dado que es la misma foto que se romperá lastimando a Ruth y que, por ese motivo, será la única foto que Marion no se lleve,

más tarde volveremos a ocuparnos de ella. Podemos interpretar que los cuerpos tapados por las sábanas que sólo dejan visibles los pies, representan a los hijos muertos, dado que así se almacenan los cadáveres en la morgue. Siguiendo esta idea, podemos pensar que Eddie no puede encontrarse con Marion si ella está con sus hijos muertos; por ese motivo debe taparlos, hacerlos desaparecer.

Dicho sea de paso, la foto que Ruth quería ver en el cuarto de Eddie es una foto de Thomas tomada un día que se había lastimado. En la fotografía, Thomas aparece angustiado llorando; *“está un poco roto pero no morirá. Aún no”*, dice Ruth. Cabe preguntarse qué clase de padres son capaces de tomar una foto en un momento así; qué clase de recuerdo quieren conservar. También podemos preguntarnos cómo se pudo haber sentido el pequeño Thomas cuando sus padres, en lugar de consolarlo y curarlo, tomaron la cámara y le sacaron la foto. En relación a otra foto de Thomas, Marion dirá a Eddie *“Esta es graciosa, Tommy se ve tan... asustado”*. Tal vez podamos pensar que lo que han querido fotografiar y conservar es la indefensión del niño que lo hace depender de los padres; unos padres a quienes el niño, desde su debilidad, ve como seres grandiosos y omnipotentes. Quizás es esa imagen omnipotente de ellos mismos lo que los padres desean fotografiar para el recuerdo.

Pero volvamos a la relación de Marion con Eddie. En la cena con Marion, Eddie cuenta el chiste del soldado Abernathy a quien se le murió la madre; con este chiste, Eddie parece decirle a Marion que él necesita una madre. Dado que a Marion se le han muerto sus dos varones, ambos podrían satisfacer sus carencias en el vínculo. Sin embargo, como respuesta al sentido latente del chiste, Marion le dice a Eddie que ella no puede ser una buena madre para Ruth; que fue un error tenerla.

Al día siguiente le manifiesta explícitamente que quiere darle a Eddie lo que “todos los muchachos quieren hacer antes de morir”; lo que quizás sus hijos no tuvieron, es decir, sexo. No se trata de altruismo; Marion intenta satisfacer su propia carencia, pero ahora vemos más claro que su carencia tiene poco que ver con la maternidad. Lo que Marion necesita es la mirada arrobada de alguien débil y dependiente que esté enamorado de ella.

Es cierto que Marion perdió la mirada de sus muchachos con el accidente, pero de todos modos la habría perdido si ellos no hubieran muerto; a esa edad, los muchachos comienzan a salir al mundo en busca de las chicas de su edad. La foto que Marion ve

antes de tener relaciones con Eddie es una foto de los adolescentes en Exeter que tiene la leyenda: “*Vengan acá, muchachos, y conviértanse en hombres*”. Cabría preguntarse si una mujer como Marion, que prefiere abandonar todo antes que soportar el rechazo de Ted o que prefiere no ser madre antes que ser una mala madre para Ruth, habría sido capaz de soportar el desaire de que sus hijos se enamoren de otra mujer.

Luego de que Eddie y Marion se convierten en amantes, lo que sigue en el film es la conferencia donde Ted relata su magnífico cuento “*La puerta en el piso*”, que da título a este film. Conociendo los detalles del accidente en el que murieran Thomas y Timothy, el significado del cuento parece ser evidente: Marion, embarazada de Ruth, teme volver a traer un hijo al mundo y perderlo como perdió a los anteriores. Quizás el autor nos invita a aceptar que la vida tiene sus riesgos. Pero quizás podamos interpretar algo menos obvio si postergamos su análisis hasta tener más elementos.



**Foto 2.**  
*Ted Cole*  
*leyendo su cuento.*

Resultan interesantes los distintos estados de ánimo que se suceden en Ted al ver a Marion tan feliz en compañía de Eddie. Primero le dice a Eddie que está contento y agradecido de volver a ver feliz a Marion. Luego aparece vagando sin rumbo, borracho en la bicicleta; se siente tremendamente abandonado. Acto seguido, descarga todo su resentimiento vengándose, primero con Evelyn Vaughn en la sesión de retrato (véase Foto 3 en pág. siguiente), y luego con Eddie en el partido de squash. “*No esperes piedad de mí. Te voy a moler hasta convertirte en polvo.*” Como confiesa sin pudor, Ted es imbatible en su propia cancha, donde además hace sus propias reglas.



Eddie está atrapado en el juego de Ted, pero... ¿cuál es el juego de Ted? ¿Para qué contrató a Eddie?

Marion opina que Ted, al perder su licencia por conducir borracho, sólo necesitaba un chofer. Los acontecimientos nos inducen a pensar que Ted busca utilizar a Eddie para quitarle a Marion la custodia de Ruth. Al final del film, Ted confiesa que contrató a Eddie por su parecido con Thomas, como un regalo para Marion; para hacerla feliz por última vez. Lo más probable es que haya un poco de cada cosa y que ni siquiera el mismo Ted lo tenga del todo claro. Por un lado desea verla feliz, pero si no es él el motivo de la felicidad, se siente celoso y abandonado. La idea de un intercambio culposo en el que le quita a Ruth y le devuelve, en Eddie, a Thomas y Timothy, también parece convincente.



**Foto 3.**  
*Ted y su modelo*  
*(Mimi Rogers).*

Podemos pensar que algo similar a lo que vemos ahora con Eddie, sucedía en el pasado con Thomas y Timothy; por un lado, Ted, sintiéndose celoso, deseaba separarlos de su madre y se comportaba competitivo, violento y hostil con los muchachos; por el otro, sintiéndose culpable con Marion, empujaba a sus hijos a satisfacer el narcisismo de la madre sin protegerlos adecuadamente. Esta es la historia que nos cuenta la única fotografía en la que a Marion se la ve feliz; aquella que conservará Ruth: “la fotografía de los pies”. Marion y los muchachos en la cama matrimonial, y Ted sacando la foto como un observador excluido.

En la escena siguiente, Ruth descubre a Marion y Eddie teniendo relaciones sexuales y grita como cuando vio a Eddie por primera vez. Supusimos que aquella vez Ruth gritó creyendo que Eddie era el

fantasma de Thomas; quizás ahora sucedió lo mismo y Ruth interpretó que su madre estaba con el fantasma de Thomas. Quizás por eso se calma tan rápidamente cuando Marion le dice que son sólo ella y Eddie. Como si le dijese: “no hay ningún fantasma”.

Con estos elementos podemos formular algunas conclusiones. En lo manifiesto del film, Marion no se puede ocupar de Ruth porque se halla o bien atrapada en la melancolía del recuerdo de sus hijos, o bien entretenida en su aventura con Eddie. Como vimos, ambas cosas son la misma: tanto ahora con Eddie, como antes con los muchachos, Marion se halla encerrada en su narcisismo, enamorada de una imagen ideal de sí misma. Es un encierro que la protege de descubrir lo que no tolera de sí misma: sus limitaciones y fracasos; que sus hijos dejen de admirarla, no ser una buena madre para Ruth, que su marido la abandone. Es lo que los psicoanalistas llamamos, en sentido amplio, “castración”, y se refiere a lo que nos falta para alcanzar el ideal; aquello que nos falta es también lo que nos hace sentir en falta, es decir, culpables. Su encierro narcisista, entonces, la defiende de la castración y la culpa. Vemos que Marion es incapaz de enfrentarse al daño (castración), como cuando se va antes de que le saquen los puntos de la herida a Ruth. Tampoco puede enfrentarse a la culpa, como cuando se queda petrificada cuando Eddie le pregunta si el accidente fue culpa de alguien.

Ted, por su parte, parece poder ocuparse un poco mejor de Ruth, aunque no sabemos si desea separarla de Marion por el bien de Ruth o para vengarse de Marion por el abandono y la exclusión que ella le hace sentir. De todos modos, no caben dudas de que utiliza a Eddie de una manera censurable, exponiéndolo a situaciones dañinas para el joven muchacho. Primero lo entrega al narcisismo de Marion; luego lo expone a situaciones degradantes como cuando lo envía a entregar los dibujos a Evelyn. Sea como fuere, Ted no puede ser un buen padre porque está demasiado atrapado en la relación con Marion. Por un lado quiere conseguir que ella lo valore, por el otro está resentido con ella porque se siente despreciado. Aunque en grado menor que Marion, también el enamoramiento de Ted por Marion es un enamoramiento narcisista. Así de narcisista lo vemos en la librería firmando ejemplares todo ensangrentado luego de la lucha por escapar de Evelyn. Pero Ted, a diferencia de Marion, es más capaz de sentirse fracasado y culpable. Es, justamente, la culpa la que lo lleva a exponerse a la ira de Evelyn.

Las siguientes escenas reflejan todo el maltrato que los Cole dan al pobre Eddie, que, sin saberlo, fue a caer en la boca del lobo. Ted

amenaza a Eddie con tener que declarar en la corte sobre sus relaciones con Marion, en caso de haber un juicio por la tenencia de Ruth. Marion le cuenta a Eddie de las distintas fases en las relaciones que Ted entabla con sus modelos-amantes. La obsesión de Ted (retratar una madre con su hijo; luego separarlos y degradar a la madre) confirma lo que hasta ahora sólo habíamos supuesto: la fantasía de vengarse de Marion separándola de sus hijos. Luego de tener relaciones sexuales, Eddie pregunta a Marion por qué no se separó de Ted, y ella le responde que Ted la comprende. De esta manera hace que el pobre y enamorado Eddie se sienta insuficiente y celoso, incapaz de sustituir a Ted. Si los muchachos se sintieron tratados como Eddie, no sorprende que hayan tenido el accidente.



**Foto 4.**  
*Eddie y Marion*  
(Kim Bassinger).

Justamente nos acercamos al accidente: Eddie pregunta cómo fue el accidente, y Marion entra en trance; se queda petrificada en el recuerdo de sus hijos muertos. En ese mismo momento Ruth despierta con una pesadilla, pero su madre no la oye y Eddie debe asistirla. Ruth quiere ver “la foto de los pies”, aquella que habíamos interpretado como un símbolo de Marion unida con los cadáveres de sus hijos. No pudiendo tener a su madre, Ruth se lleva la foto a su cama... y así sucede el accidente de Ruth: a la mañana siguiente el vidrio de la foto aparece roto y Ruth con un profundo corte en el dedo. Es el dedo con el que Ruth señalaba las fotos cada vez que solicitaba que le repitan las historias de sus hermanos; ¿cómo podríamos interpretar este accidente?, ¿simboliza el fracaso doloroso de Ruth en su deseo de separar a la madre de la unión con Thomas y Timothy? Volveremos sobre esto más adelante.

Ted culpa a Marion de lo sucedido; Eddie trata de defenderla. Ted dice que Marion no está en condiciones de hacerse cargo de Ruth. Esa noche Ruth no se puede dormir con Ted y llora angustiada, pidiendo por su madre. Quizás Ruth comienza a percibir que está perdiendo definitivamente a su madre.

De la escena que sigue vale la pena destacar las notables actuaciones; sobre todo, la actuación de Jeff Bridges. Es una escena donde las miradas lo dicen todo. Marion aparece con Eddie. Ted está sumamente fastidiado. Marion alza a Ruth y ella se calma. Ted las observa conmovido. Intenta una reconciliación con Marion haciéndole unos mimos a Ruth y buscando a Marion con la mirada, pero Marion lo rechaza yéndose con Ruth. Ted parece muy triste, sintiéndose, una vez más, rechazado por Marion, y culpable con Ruth por su deseo de separarla de su madre. Cuando lo ve a Eddie que, incómodo, no sabe dónde meterse, su tristeza se transforma en rabia, y le dice que lo lleve al departamento. En el auto se enoja con Eddie cuando éste quiere apagar la radio y le grita con violencia. Una vez en el departamento, Ted vuelve a sentirse profundamente abatido.

La separación empieza a ser algo real, donde todos sufren. Mientras tienen relaciones sexuales, Marion llora mirando la foto de sus hijos adolescentes con la leyenda "*Vengan acá, muchachos, y conviértanse en hombres*". Es la escena más patética del film. El idilio con Eddie llega a su fin del mismo modo que termina el idilio con los hijos pequeños cuando crecen y se hacen adolescentes. Marion ya le dio a Eddie "lo que todos los muchachos quieren" y ya no tiene más nada que darle. Como sabemos, Marion es una mujer difícil, que abandona antes de ser abandonada. También Eddie, como Ruth, comienza a presentir el abandono de Marion. En la siguiente escena en la playa, Marion confirma ese presentimiento cuando le dice que se va.

Ted le pide a Eddie que le lleve los dibujos a Evelyn y que le diga que él no va a ir; pero que no le deje la carpeta. "*Podría ser embarazo...*", opina Eddie. "*No habrá problemas*", miente Ted. Entregarle a Evelyn los dibujos y pedirle la carpeta de vuelta es un acto de desprecio sólo comparable al desprecio con que Marion le deja todo a Ted—incluso a Ruth— pero se lleva las fotografías. Exponer a Eddie a esa situación completa el cuadro de la perversidad de Ted.

Evelyn no puede creer que Ted le entregue los comprometidos dibujos de su desnudez y que haya permitido que Eddie los vea; en su desconcierto se queda semidesnuda sin poder entrar a su casa, y Eddie debe romper el vidrio y cargarla en brazos. El padre expone la

desnudez de la madre frente a sus hijos, les hace contemplar la castración de ella, humillándola. Evelyn, avergonzada, descarga su furia en Eddie; “¿Cómo te atreves a aborrecerme?” le dice mientras lo abofetea. Eddie, indefenso, se pone a llorar como un niño; “*Por favor, sólo quiero irme a casa*”, y por supuesto... no se refiere al hogar de los Cole.

No conforme aún, Ted busca responsabilizar a Eddie del enojo de Evelyn. Eddie hace lo mejor que puede por defenderse de la acusación. Marion, a su vez, le pide a Eddie que traicione a Ted para poder llevar a cabo su plan de llevarse las fotos. Eddie está en una verdadera encrucijada. Para colmo, en el auto, justo cuando Eddie debe ejecutar su traición, Ted tiene el primer gesto paternal y cariñoso con Eddie. Le comenta que leyó la novela que está escribiendo Eddie y le hace una crítica honesta y cuidada; también le da algunos consejos valiosos. Independientemente de su valor para la escritura, estos consejos parecen justificar las acciones de Ted: “*El ser escritor conlleva cierto grado de manipulación. Eso te parecerá cruel, pero es así; es un tanto cruel. Todo en la ficción es una herramienta, el dolor, la traición, incluso la muerte.*” Otro consejo se refiere a la necesidad de “ser específico con los detalles”, que será el obsequio de Ted a Eddie cuando se despidan en una de las últimas escenas.

Eddie deja a Ted en lo de Evelyn, donde Eduardo, el jardinero, junta los dibujos rotos esparcidos por todo el césped. Ted se siente perseguido a la hora de enfrentar las consecuencias de su agresión. Los dibujos rotos son como los hijos muertos; regalarle a Evelyn esos dibujos es un acto tan cruel como haber permitido que Marion, luego del accidente, viera la pierna amputada de Timothy. Es exponerla a su propia castración. Como un símbolo de esto último, en su huida, Ted pierde el zapato derecho; como el zapato derecho de Timothy que Marion encuentra luego del accidente.

Quizás por tratarse de algo demasiado traumático, el film adquiere el tono de la farsa y el grotesco; quizás lo grotesco es el temor desmesurado con el que Ted enfrenta la furia de Evelyn. En lo latente, el temor proviene de enfrentar su propia crueldad y la culpa que ella conlleva. Del mismo modo que finalmente encuentra refugio en la librería y se esconde tras Gloria y su madre, podemos pensar que luego del accidente de los muchachos, Ted se refugió en su propio narcisismo de artista divo.

En casa de Gloria, vestido con el ridículo atuendo rosa del difunto esposo de la madre de Gloria, Ted vuelve a empezar un nuevo ciclo. Ha encontrado una nueva modelo sustituta de Marion; otra madre melancólica por su viudez reciente a quien separar de su hija y denigrar.

Mientras tanto, Marion lleva a cabo su no menos cruel abandono. Abandona a Ted, a Ruth y también a Eddie. Le explica a Eddie cómo defenderse de Ted y cómo hacer cuando Ted lo despida. Se ve claramente que Marion lo deja a Eddie abandonado a su suerte. ¿Por qué no dejó a Ruth con Alice y llevó a Eddie hasta el trasbordador que lo llevaría a su hogar, junto a sus padres? ¿Por qué no esperó para acompañar a Ruth a quitarse los puntos? ¿Hasta ese punto llega su incapacidad para enfrentar el daño y la castración? “¿Y quién le explicará esto a Ruth?” quiere saber Eddie; “No voy a ser una mala madre con ella. Prefiero no ser una madre que ser una mala madre”. Eddie empieza a sentirse decepcionado también de Marion, y rechaza el dinero que ella, de todos modos, mete en su pantalón.

Luego de quitarse los puntos, Ruth quiere buscar la foto que dejaron para reparar, y, enojado por primera vez, Eddie reclama a la empleada que no se irá sin la foto. Eddie exige que algún adulto asuma su responsabilidad por todo lo que está pasando. Ruth se sorprende de sentirse defendida. También Eduardo, que lleva el mismo nombre que Eddie, se enoja cuando Evelyn injustamente lo despide por haber protegido a Ted y vuelve a esparcir los dibujos que había juntado. Su enojo no evita que pierda el empleo, es decir, quedar como un hijo abandonado por la madre, pero como Eddie en la casa de marcos, también Eduardo exigirá, al final del film, que Ted asuma la responsabilidad que le toca en su despido. Del mismo modo que Marion al partir deja a Ruth a cargo de Eddie, Eduardo terminará siendo el encargado de criar a Ruth.

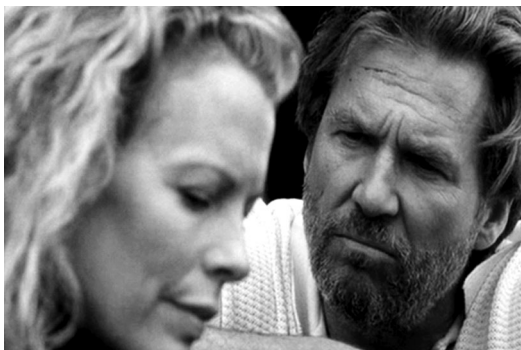
En la dueña de la casa de marcos, Eddie encuentra una mujer de las mismas características narcisistas y egoístas que Marion; más sen-



**Foto 5.**  
*Eddie y Ruth*  
(*Elle Fanning*).

sible a los sesenta coitos que Marion tuvo con Eddie que al abandono de la pobre Ruth, edulcorada y seductora, ofrece trabajo a Eddie para el próximo verano.

Ted llega a casa en el momento en que Marion se va; no se dicen una sola palabra. Ignorando que Marion lo está abandonando, Ted busca un contacto cariñoso; su mirada, otra vez, lo dice todo. Marion le acaricia la frente, donde Ted tiene un rasguño; Ted le besa la mano, pero Marion, sin decir palabra, enciende el auto para irse; Marion le dedica una última sonrisa, helada y altanera. Le hace sentir que aún no lo ha perdonado y Ted vuelve a sentirse rechazado.



**Foto 6.**  
*Ted y  
Marion Cole.*

En la playa, Eddie le muestra a Ruth cómo su nueva cicatriz aparece en su huella digital y le dice:

Durante el resto de tu vida, siempre que tengas que ser valiente, sólo mira tu cicatriz. Tu mano se volverá más grande y tu dedo se volverá más grande, pero tu cicatriz siempre será del mismo tamaño. Y siempre estará en tu huella digital.

Al llegar con Ruth, Ted increpa a Eddie, pero éste no se deja amedrentar; le entrega lo que escribió para la dueña de la casa de marcos —con el reproche a Ted de que es lo mejor que Eddie ha escrito durante el verano— y se ocupa de ir a bañar a Ruth; Eddie le propone a Ruth correr hasta el baño para que no vea el pasillo vacío de fotografías. Evidentemente, Eddie ya no es el muchacho inseguro que llegó a casa de los Cole.

El film llega a su desenlace; Ted toma conocimiento del abandono y se enfurece con Eddie, quien, como recomendara Marion, lo

golpea en la nariz. Nos habíamos preguntado si era cierto que Ted había planeado todo lo de Eddie y Marion para quedarse con la custodia de Ruth; pues bien, aquí tenemos la respuesta: al enterarse de que Marion no reclamará la custodia de Ruth, en lugar de aliviarse, Ted se enfurece todavía más. “¿Qué clase de madre no intenta conseguir la custodia de su hija?” Frente al abandono de Marion, Ted se siente como Evelyn al recibir los dibujos. También Ruth tiene su crisis cuando no puede recordar con Alice dónde estaba cada foto. Va siendo hora de enterrar a los muertos.

De lo que sigue ya hemos anticipado lo más importante; sólo diremos que al final, a pesar de su cinismo, Ted parece por fin aliviado y se reconcilia con Eddie. Acepta que merece el abandono, ya que Marion lo conoce suficientemente bien como para juzgarlo; también acepta que él no ha llegado a conocerla lo suficiente como para juzgarla.

Cuando conversan en el jardín, Ted confiesa sus sentimientos;

Tengo dibujos de ella. La retraté hace mucho, antes del accidente. Era tan increíble. Tan jodidamente hermosa. Asombrosa. Odiaba posar para mí. Nunca fui lo suficientemente buen dibujante para dibujar a Marion. No sabía cómo hacerlo; supongo que no era capaz.

Como un logrado símbolo de toda su insuficiencia y todo el veneno que debe destilar por el abandono, Ted descubre que confundió los cubitos de hielo y ha bebido su whisky con tinta de calamar. Ted, por fin, vomita toda su amargura.

Llegamos, así, al relato del accidente que Ted hace para Eddie. Se trata de algo tan traumático que Ted debe procesarlo como si se tratara de uno de sus cuentos infantiles; “*Thomas tenía licencia de conducir, pero Timothy, no*”. Como si quisiera distanciarse del horror, Ted habla de sí mismo en tercera persona. Habían ido a esquiar, y mientras lo muchachos agotaban sus interminables energías, sus padres esperaban en la confitería.

Ted y Marion ya no eran los padres grandiosos a quienes sus hijos pequeños creen omnipotentes; ya no podían competir con la juventud de los muchachos. Habían dejado de estar al frente, guiando las vidas de sus hijos, y comenzaban a ocupar el asiento de atrás. Thomas, como sospechaba Marion, seguramente habría ya tenido relaciones sexuales; a Timothy no le faltaría mucho. La soledad del matrimonio en la confitería era un anticipo de los tiempos que vendrían; tiempos en los que deberían aprender a ser padres de hijos independientes; tiempos difíciles para el matrimonio. Esperando en la



confitería, Ted y Marion descubren que ya no saben estar solos; no encuentran otra cosa que hacer más que discutir entre ellos y emborracharse.

Podemos imaginarnos cómo Marion debió sentirse al descubrir que comenzaba a perder a sus hijos, dado que ya lo hemos visto al comienzo del film cuando en lugar de escuchar a Ruth está en su trance melancólico. Del mismo modo que vimos su manera de actuar frente a Ted y Ruth, es probable que en lo profundo de su vanidad, prefiriese no ser madre, antes que ser una madre abandonada por sus hijos. Una madre que ocupa un segundo lugar en la consideración de sus hijos.

Lo mismo podemos suponer para Ted. Así como al comienzo del film, sintiéndose abandonado, excluido y celoso, quiere separar a Marion de Ruth, la noche del accidente, en la confitería, frente a los mismos sentimientos, debió abrigar el deseo de separar a Marion de Thomas y Timothy. La misma fantasía que luego, tantas veces, concretó con sus torturadas modelos.

Del mismo modo que la cicatriz de Ruth divide su huella digital por la mitad, la excavadora partió el auto masacrando a los muchachos y dejando a sus padres atrapados; atrapados, también, en un difícil duelo. Thomas, mujeriego y extrovertido como su padre, quedó delante de Ted impidiéndole la salida; Timothy, enigmático e introvertido como su madre, quedó delante de Marion. Como un símbolo de la propia castración, ni Ted ni Marion pueden ver sus propias limitaciones, pero sí pueden ver las del otro. Ted *“no podía ver a Tommy, pero sabía que estaba muerto porque Marion podía verlo. Ella no podía ver a Tommy. Estaba justo delante de ella.”*

Así como en lo manifiesto Ted se dio cuenta en la mirada de Marion que Thomas había muerto con el pecho destrozado por el volante, en lo latente simboliza que Ted descubre en la mirada de Marion que ella ya no lo admira y eso lo deja destrozado. En cuanto a Marion, Ted no tuvo el valor para mostrarle a ella su propia castración, simbolizada por la pierna amputada de Timothy. Por eso, mientras que Ted hizo más conciente sus limitaciones, Marion desde la negación del daño, encerrada en su narcisismo, se fue desangrando como Timothy, hasta volverse de hielo y piedra.

Y entonces es cuando Ted permitió que su esposa descubriera que el zapato de su hijo menor seguía pegado a una pierna. Y entonces, es cuando Marion se dio cuenta de que Timmy se había ido... también. Y ése... Ése es el final de la historia.

Ahora comprendemos que lo que Marion nunca pudo perdonar a Ted, es que no haya impedido que descubriera la pierna amputada; es decir, su propia castración, su herida narcisista. Por eso Ted, sintiéndose culpable, ha querido que Eddie fuera un regalo para Marion en reemplazo del perdido Thomas; algo que permitiera a Marion satisfacer su narcisismo herido y sentirse como antaño, feliz de ser admirada; quizás por última vez.

También hemos podido identificar la temática de este film; se trata del difícil duelo por la pérdida de la omnipotencia narcisista que implica aceptar la castración. El film elige abordar este tema desde el vínculo entre padres e hijos; es decir la pérdida de los ideales narcisistas depositados en los hijos. Se trata de una buena elección, dado que los hijos son un objeto privilegiado en el camino de la renuncia al narcisismo. Cuando un sujeto se convierte en padre, por primera vez experimenta que existe algo, para él, más importante que sí mismo.

Es cierto que también se puede querer a los hijos de manera narcisista, pero a medida que ellos crecen se hace cada vez más difícil sentirlos como una mera prolongación del propio yo. Al principio, cuando la madre está embarazada, su hijo es literalmente una parte de ella misma. Una vez que el hijo nace, comienza a alejarse e independizarse de los padres. Esta separación se hace por etapas; primero el nacimiento, luego el caminar, luego la escuela, etc. El tipo de alejamiento que sucede cuando los hijos llegan a la adolescencia es uno de los más difíciles de sobrellevar para los padres.

Dado que hemos mencionado el narcisismo de la mujer embarazada, podemos volver sobre el cuento *"La puerta en el piso"*. Como dijimos, seguramente, en la ficción, es un cuento que escribió Ted, luego del accidente, cuando el matrimonio se mudó a Long Island para empezar una nueva vida.

Los personajes del cuento son un niño que vive dentro de su madre y su madre que vive en una cabaña, en un bosque que está en una isla, que, a su vez, está en un lago, sin nadie alrededor. Esto simboliza el encierro narcisista; por lo tanto, el temor a abrir la puerta en el piso representa el temor de salir del encierro narcisista y descubrir los propios límites. El encierro implica renunciar a todas las cosas buenas que se obtendrían abriéndose al mundo, pero para obtener eso hay que arriesgarse a pasar por la vivencia de castración. Marion abrió la puerta en el piso, pero *"oyó un ruido tan horrible que su cabello se volvió completamente blanco; como el cabello de un fantasma"*. Desde

entonces, Marion ha cerrado la puerta para no volver a abrirla y vive encerrada dentro de sí misma, con sus fotografías, aislada de todo lo demás.

Ted, en cambio, parece tener un mejor desenlace. Deponiendo su enojo, acepta el abandono de Marion; acepta que nunca pudo lograr que ella lo viera como alguien valioso y la deja ir... con todas las fotos. En otras palabras, acepta la castración de no ser tan valioso como hubiera querido. Vomita la bilis negra de su amargura y consigue, a través de Eduardo y su señora, arreglar el jardín para que Ruth pueda crecer mejor. Como un símbolo de este desenlace, la última escena del film nos muestra el pasillo vacío, con la única fotografía que quedó. La fotografía de Marion, feliz, unida a sus hijos ahora muertos. Eduardo y Ruth arreglan el jardín, y el sonido de fondo ya no es el de la luz de giro sino uno similar: la pelota de *squash* rebotando en la pared. Ted solo en la cancha respira agitado; parece estar tremendamente angustiado. Finalmente se decide y, literalmente, atraviesa la puerta en el piso. Separarse de Marion ha sido sólo el primer paso. Si consigue abrirse al mundo quizás pueda hacer las paces consigo mismo y ya no necesitar torturar perversamente a sus modelos.

También Eddie parece haber tenido una evolución durante el film. Seguramente lo que vivió lo marcará profundamente para el resto de su vida. Será el verano en el que, en todo sentido, perdió definitivamente su inocencia. Por un lado, al final del film, lo vemos más cínico con Ted; por el otro, en lugar de llorar la pérdida de Marion, se hace cargo de la indefensa Ruth. Veamos cómo el autor de la novela en que se basa el film describe su evolución al referirse al momento en que debe ocuparse de Ruth porque Marion se ha ido:

Pensó en lo desventurada que era la niña, sin darse cuenta de que esa desventura también trazaba una divisoria. A los dieciséis años, Eddie O'Hare había dejado de ser un adolescente, en el sentido de que ya no estaba absorto en sí mismo, sino que le preocupaba otra persona. Se prometió que durante el resto del día y aquella noche haría lo que hizo y diría lo que dijo por Ruth<sup>37</sup>.

La evolución de Ruth se inicia cuando se corta el dedo con el vidrio de "la foto de los pies"; la única foto que conservará de su madre y sus hermanos. La castración que Ruth debe enfrentar es asumir que ella nunca podrá reemplazar a sus hermanos muertos en la con-

---

<sup>37</sup> Irving, John, *Una mujer difícil*, Barcelona, Tusquets, 1999, págs. 154-155.

sideración de su madre. Aceptar esto es algo muy doloroso pero, como nos muestra el film, es necesario para poder crecer.

Y si alguna enseñanza nos deja este film es que la verdadera tragedia, aquello que nos vuelve fantasmas, no es otra cosa que el encierro narcisista. Abrirnos al mundo muchas veces lastima nuestra vanidad; pero las heridas cicatrizan, y, como sabiamente dice Eddie a Ruth, esa cicatriz que conmemora nuestra valentía y que pasa a formar parte de nuestra identidad se irá haciendo cada vez más pequeña.

Si ustedes estuvieran en el lugar de Ruth... Si ustedes fueran esa pequeña niña... ¿no querrían abrir la puerta en el piso?



## CAPÍTULO V

### Un tropiezo llamado amor (*The Accidental Tourist*)

*The Accidental Tourist*<sup>38</sup> es un film de 1988 dirigido por Lawrence Kasdan y escrito por Frank Galati y Lawrence Kasdan en una muy lograda adaptación de la novela homónima de Anne Tyler. Producida para la Warner Bros. por Lawrence Kasdan, Charles Okun y Michael Grillo, con Phyllis Carlyle y John Malkovich como productores ejecutivos, John Bailey como director de fotografía, con música de John Williams, montaje de Carol Littleton y diseño de producción de Bo Welch. En Argentina, distribuye en formato VHS *Argentina Video Home* (AVH) con el poco feliz título de *Un tropiezo llamado amor*, aunque también el film suele emitirse en canales de cable con el más correcto título de *El turista accidental*.

El film cuenta con las notables actuaciones protagónicas de William Hurt como Macon Leary, Kathleen Turner como Sarah Leary y Geena Davis, premiada en 1989 con el Oscar a la mejor actriz de reparto por su interpretación de Muriel Pritchett. Ese año, *The Accidental Tourist* estuvo nominada como mejor película tanto al Oscar de la Academia como al Globo de Oro —fue nada menos que *Rainman* quien se llevó ambos premios—; Frank Galati y Lawrence Kasdan estuvieron nominados al Oscar y al *British Academy of Films and Television Arts Awards* (*BAFTA Awards*) en la categoría de mejor guión adaptado, y John Williams estuvo nominado al Oscar y al Globo de Oro en la categoría mejor música original. La novela de Anne Tyler, *The Accidental Tourist* (1985), sobre la cual se basa el film, permaneció varios meses en la lista de *best sellers* del *New York Times* y ganó el Premio del Círculo Nacional de Críticos Literarios de los Estados Unidos; en español, la editó alguna vez Emecé Editores con el título *Turista accidental*. Resulta sorprendente que esta autora, *best seller* mundial y ganadora del Premio Pulitzer (1989) por su novela *Ejercicios respiratorios* (1988), haya tenido tan poca repercusión en el público de habla hispana

---

<sup>38</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 5 de diciembre de 2003.

y que, en la actualidad, sus excelentes novelas sean tan difíciles de conseguir en español.

**Argumento:**

Macon Leary es un hombre obsesivo y metódico que busca la seguridad en las rutinas, en los viejos hábitos y las emociones moderadas y medidas. Su trabajo es escribir guías de viajeros llamadas “El turista accidental”, en las cuales ayuda a los hombres de negocios obligados a viajar constantemente a sentirse cómodos, seguros y protegidos, como si no hubieran salido de casa. Tiempo atrás, durante un asalto, su pequeño hijo de doce años Ethan fue trágicamente asesinado, y desde entonces Macon ha comenzado a ensimismarse cada vez más. Por este motivo, al comienzo del film, su esposa Sarah decide abandonarlo.

Edward, el pequeño perrito de Ethan, comienza a tener actitudes díscolas y agresivas que complican aún más la vida de Macon, que, sin la ayuda de Sarah, además de su trabajo debe ocuparse de la casa, de la comida y de Edward. Macon decide, entonces, recurrir a Muriel Pritchett, una adiestradora de perros, que, separada y con un hijo de nueve años, tiene intenciones de conquistar a Macon.

Agridulce y tragicómico, pero optimista al fin, *The Accidental Tourist* es un film profundamente conmovedor que cuenta una historia de amor nada convencional. Lamentablemente, en Argentina el film parece haber recibido poca atención pese al destacado elenco que lo integra y a su renombrado director; quizás se deba a la desafortunada idea de cambiarle el título – en lugar de traducirlo–; en mi opinión, el título en español no le hace justicia a este film aclamado por la crítica, que, en el año de su estreno, fue considerado unos de los mejores.

Sobre un cubrecama gris que hace de fondo a los primeros créditos del film, un hombre empaca unas pocas pertenencias en una pequeña valija. Estos actos, en apariencia nimios, parecen haber sido objeto de una meticulosa reflexión ya que, como nos informa una voz en *off*, se ejecutan siguiendo un elaborado sistema de normas que, si bien sólo pretenden ahorrar inconvenientes al viajero de negocios, por momentos parecen aspirar a erigirse en una filosofía de vida:

Hay pocas cosas esenciales en este mundo que no vengan en tamaños pequeños. Un solo traje es suficiente si llevan paquetitos de quitamanchas. El traje debe ser gris. El gris no sólo oculta las manchas sino que sirve para ir a funerales. Traigan siempre un libro para protegerse de la gente extraña. Las revistas no duran y los periódicos de otros sitios le recuerdan a uno que no pertenece allí. Pero no lleven más de un libro; es un error común calcular mal el tiempo disponible y empaquetar más de la cuenta.”

Al fin y al cabo, también la vida es como un viaje. *“Al viajar, como todo en la vida, menos es invariablemente más. Y lo más importante, nunca lleven consigo nada tan querido o valioso que su pérdida podría devastarlos”*.

En contradicción con este último precepto, como un modo de subrayar las frecuentes desavenencias entre la razón y el sentimiento, el hombre toma un portarretrato con una foto de un niño de unos doce años. Recién entonces vemos al hombre que, antes de empacar el portarretrato, le dedica una última mirada. Su gesto es inexpressivo pero sus ojos revelan una profunda tristeza.

En el avión de regreso a casa, nos enteramos de que nuestro protagonista, Macon Leary, es el autor de las renombradas guías *“El turista accidental”*. Se trata de guías que pretenden proteger a los viajantes de comercio de las molestas contingencias del viajar, haciéndoles sentir que pueden recorrer el mundo, tan protegidos como si no hubieran salido de casa. Su ocasional compañero de asiento en el vuelo de regreso a casa, le está verdaderamente agradecido, ya que sus viajes han mejorado radicalmente con los consejos de Macon.

Esta escena todavía nos muestra una cosa más: que los consejos de Macon a veces pueden fallar; esta vez, el libro que leía Macon no fue suficiente para protegerlo de la intromisión de su vecino de asiento. Por más previsiones que hagamos, los accidentes suelen ocurrir y la mejor prueba de ello es que aun personas como Macon, que detestan tener que salir de su Baltimore natal, se ven obligados a llevar, accidentalmente, una vida de turista. Como iremos descubriendo a lo largo del film, los consejos que Macon da a sus lectores nacen directamente de la filosofía de vida que Macon ha elaborado para sí mismo.

Al regresar a casa, un nuevo “imprevisto” aguarda a Macon; su esposa Sarah quiere divorciarse (*vease Foto 1 en pág. siguiente*). El motivo principal parece recaer, justamente, en esa filosofía con la cual Macon rige su vida. La escena, de paso, nos coloca en situación. Un año atrás, el hijo de ambos, Ethan, de sólo doce años, fue despiadadamente asesinado durante un asalto a una cafetería. Aun luego de un año, Edward, el simpático perrito de Ethan, continúa esperando que su dueño regrese.

Sarah ha llegado a convencerse de que el mundo es cruel y la gente malvada; cosa que Macon creía ya desde un principio. *“Me he estado alejando de la gente, como haces tú, Macon. Casi me he convertido en una*





**Foto 1.**  
Macon (William  
Hurt) y Sarah  
(Kathleen Turner).

*Leary*”, dice Sarah. “Yo sé que querías a Ethan y que estás afligido, pero hay algo tan... moderado en tu forma de sentir las cosas... Vas por la vida sin perturbarte.” Macon replica: “Sarah, no soy insensible. Persisto; me mantengo firme.” “Es lo que crees —responde Sarah—, pero yo sé que te engañas. No es mera casualidad que escribas libros diciéndole a la gente que puede viajar a sitios exóticos sin que nada les afecte; como si no hubieran salido de casa. Esa poltrona viajera no es sólo tu emblema, Macon. Eres tú.” Macon se sonroja: “No, no lo es; no lo es”.

“Yo no sé qué fuerza tenga —concluye Sarah—. Jamás me recuperaré de la muerte de Ethan, tampoco lo espero. Pero es posible que aún pueda hacerme una vida. Mi única esperanza es salir de aquí. Lejos de ti”. Pasado el primer año de duelo, Sarah siente que debe salir nuevamente al mundo; volver a vivir, volver a creer. Siente que es ahora o nunca.

Macon, en cambio, está atascado en un proceso de duelo que no progresa; su situación aparece simbolizada en Edward; es decir, afectivamente niega la muerte de Ethan y sigue tan apegado a él como a su fotografía en la primera escena. Es por eso que la muerte de Ethan parece no haberlo perturbado.

Sin embargo, hay algo más. Del hecho de que Sarah, por la trágica pérdida de su hijo, haya estado a punto de convertirse en una Leary, podemos extraer dos conclusiones. La primera de ellas es que Macon ya era así *antes* de la pérdida de su hijo. La segunda conclusión es que los Leary son como son, por haber experimentado, en el pasado, algo similar y equivalente a la reciente pérdida de Ethan.

Mientras que, para Sarah, la muerte de Ethan puso en crisis la idea que tenía del mundo y de las personas, para Macon no hizo más que confirmar su filosofía de vida. Como sostiene Freud, hay perso-

nas que se dan por contentas “con la meta de evitar el *displacer*, fruto por así decir de un *resignado cansancio*”<sup>39</sup>.

Así como satisfacción pulsional equivale a dicha, así también es causa de grave sufrimiento cuando el mundo exterior nos deja en la indigencia, cuando nos rehúsa la saciedad de nuestras necesidades. Por tanto, interviniendo sobre estas mociones pulsionales uno puede esperar liberarse de una parte del sufrimiento. [...] De manera extrema, es lo que ocurre cuando se matan las pulsiones, como enseña la sabiduría oriental y la práctica del yoga. Si se lo consigue, entonces se ha resignado toda otra actividad (se ha sacrificado la vida), para recuperar, por otro camino, sólo la dicha del sosiego. Con metas más moderadas, es la misma vía que se sigue cuando uno se limita a proponerse el gobierno sobre la propia vida pulsional<sup>40</sup>.

Para Macon, cuanto menos se tenga, cuanto menos se ame, cuanto menos se desee, mejor; porque así, menos se sufre. Como dice en sus guías, “*menos es invariablemente más*”. Pero también menos se vive, y, por eso, Sarah siente que tiene que irse.

Al irse Sarah la casa queda desolada, y Macon, fiel a su filosofía, intenta mantenerse firme para no caer en la depresión. Persistir afeñándose a las rutinas diarias; levantarse, afeitarse, vestirse... Al continuar su trabajo, escribe: “*En el sur dicen que si uno quiere ir al Paraíso debe cambiar avión en Atlanta*”. Evitar el sufrimiento no basta para ser feliz, y Macon se pregunta cómo alcanzar esa dicha que se le hace cada vez más lejana; a él ese camino le resulta imposible de recorrer. “*El aeropuerto de Atlanta debe tener como 20 km de pasillos*”.

Macon no puede alcanzar el cielo porque lleva demasiado equipaje; una carga demasiado pesada de duelos no realizados. Antes de subir, debería bajar a poner “las cosas en orden”; como se suele decir, ocuparse de los trapos sucios. En la próxima escena vemos que Edward no se anima a bajar al sótano de la casa, donde Macon se propone lavar la ropa. Edward, entre el deseo y el temor, duda; y como todo obsesivo, no se decide.

El temor de Edward es el temor de Macon para enfrentar el duelo; no sólo por la pérdida de Ethan, sino también por aquella otra antigua pérdida que lo ha convertido en un obsesivo Leary. Para alcanzar el Paraíso y la dicha deberá primero visitar su propio Infierno, atravesando el sufrimiento que ello demande.

<sup>39</sup> Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, t. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, 1976, pág. 81.

<sup>40</sup> *Ibidem*, págs. 78-79.

Ese proceso de elaboración, que Macon evita, queda bien simbolizado por el lavadero y la ropa sucia que hay que lavar. Por esto, cuando Macon se agacha a recoger el canasto de ropa sucia experimenta un fuerte dolor lumbar. Macon, dolorido y rígido, consigue recuperar la vertical sosteniendo la espalda con ambas manos. Ni puede agacharse, ni puede mantenerse firme. Al perder flexibilidad, Macon se hace, a la vez, duro y frágil.

Sarah llama a Macon y le comenta de sus depresiones “*¿para qué comer?, ¿para qué respirar?*”. Son las mismas preguntas que Macon evita hacerse a sí mismo para poder mantenerse firme. Dichas por Sarah, evocan en Macon el momento en que tuvo que ir a reconocer el cadáver de su hijo; podemos pensar que Macon se siente desolado por el abandono de Sarah; siente que la está perdiendo y quisiera poder hacer el duelo por su hijo para, así, poder recuperar a Sarah.

En el *flashback*, Macon va solo hasta la camilla donde yace el cuerpo sin vida de Ethan; las cortinas se cierran todo alrededor, y Macon queda encerrado y aislado con el cadáver de Ethan. Parecería ser un símbolo complejo que representa que todo su dolor por la muerte de Ethan está inaccesible, detrás del muro de la represión; aislado detrás de la cortina. Vemos en el rostro de Macon el esfuerzo por dominar el dolor y el llanto para intentar mantener la compostura.



**Foto 2.**  
*Macon en la morgue.*

La llamada de Sarah aumenta la desolación de Macon; ya no tiene fuerzas para cocinar, y parado junto a la ventana, viendo la vida transcurrir del otro lado del vidrio, come helado directamente del pote. Si, como dijimos, la pérdida de Ethan reafirmó sus convic-

ciones, parecería ser que la pérdida de Sarah comienza a hacerlo trastabillar.

El primero en caer es Edward cuando Macon frena el auto al ver el letrero “*MIAU-GUAU. Hospital de Animales*”. Macon debe viajar a Inglaterra por trabajo, pero no hay quién se ocupe de Edward. Últimamente, ha comenzado a morder y ya no es aceptado en la veterinaria de siempre. Como dijimos, Edward representa la parte instintiva de Macon, su temor, su dolor y su desolación; pero también su rabia y su deseo de atacar y alejar a todos los que lo hacen sufrir. El nombre de la veterinaria parece condensar estos dos sentidos: “miau” es el pedido de atención y cariño; “guau” es la hostilidad que busca protegerlo del contacto doloroso.

Un nuevo personaje entra en escena: Muriel. A diferencia de Sarah, que necesita alejarse de Macon y en cuyo departamento no aceptan perros, Muriel está dispuesta a hacerse cargo de Edward y resolver la situación desesperada de Macon. Muriel no le teme a Edward, a quien reprende de una manera cariñosa y comprensiva; en otras palabras, Muriel parece congeniar bien con la parte instintiva de Macon.

Como un símbolo de que algo comienza a cambiar, en la siguiente escena vemos a Macon descendiendo una empinada escalera mecánica. “*En Londres recomiendo el subterráneo, excepto para aquellos que temen las alturas; y aun para ellos, si evitan las siguientes estaciones...*”. Macon mira horrorizado unos *punks* de pelo rojo; parece simbolizar el descenso al temido infierno, donde se encuentran las pasiones, los afectos, y el duelo reprimido que no puede realizar.

Pero a su regreso de Inglaterra, Macon se muestra frío y distante frente a los intentos de seducción de Muriel. Muriel no se desalienta fácilmente y se ofrece a entrenar a Edward; su especialidad son los perros que muerden. “*Me ocupo de todos; los que muerden, los que ladran, los que han sido maltratados*”. En otras palabras, Muriel dice poder ayudar a Macon con sus problemas afectivos. Por más que éste la rechace con mordiscos y lamentos, ella no le teme; “*Edward no me mordería, se ha enamorado de mí*”.

De regreso a casa, Macon vuelve a sentir el peso de la desolación. Por la noche tiene una pesadilla: Ethan lo llama por teléfono sorprendido, reprochándole que no lo han ido a buscar al campamento<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Por la novela *Turista accidental* de Anne Tyler en la que se basa el film, nos enteramos algunos datos más sobre la absurda muerte de Ethan. Por primera vez, pese a

“Pensamos que habías muerto”, responde Macon; Ethan sorprendido pregunta: “¿por qué pensaron eso?”. Ethan esperando, luego de un año, que lo vengan a buscar, simboliza el duelo que Macon no se atreve a enfrentar. Un muerto que aún no ha sido enterrado.

En el sótano, para no tener que agacharse, Macon ata el canasto de la ropa a la patineta de Ethan; se lo ve como asustado. Se dice a sí mismo “Coraje” y alienta a Edward a superar sus temores de bajar al sótano. Edward baja dos escalones y vuelve a subir. Macon le dice: “No te rindas; podemos lograrlo”. En ese momento suena la alarma de la lavadora, distrayendo a Macon y asustando a Edward. Es hora de comenzar el duelo, y Edward, aterrado por la alarma, salta sobre Macon, quien trastabilla en la escalera, mete el pie en el canasto adosado a la patineta y cae rompiéndose una pierna. Edward sube otra vez. Primero ladra y luego gime. A pesar del coraje, el intento de Macon ha fracasado.

El psicoanálisis considera a las piernas y al caminar como símbolos del avanzar en la vida; de abandonar la protección y la seguridad del regazo materno para salir al mundo en busca del padre. Chiozza y colaboradores<sup>42</sup>, investigando sobre los trastornos óseos, consideran que los huesos que protegen los órganos y dan sostén a los músculos para la ejecución de acciones, representan, en conjunto, el sistema de normas que dan el necesario sostén para actuar de manera segura. Encuentran, además, que las fracturas encubren un sentimiento inconciente de infracción frente a un sistema normativo que se experimenta como demasiado rígido y al cual se le atribuye la imposibilidad de progreso o satisfacción.

Como ya dijimos, Macon ha desarrollado un sistema de normas que le permita sostenerse, mantenerse firme y persistir, tratando de protegerse e ignorar los embates del mundo y las personas. Incluso ha hecho de esto, su profesión. Pero luego del abandono de Sarah, este sistema se empieza a desmoronar, dado que el hogar que lo pro-

---

sus doce años, y con bastantes reticencias por parte de Macon, Ethan había ido a un campamento de verano en Virginia. En la segunda noche, como una travesura, Ethan y un compañero escaparon del campamento para ir a comprar hamburguesas. Mientras su compañero se quedaba afuera “haciendo de campana”, Ethan entró al local, justo en medio de un asalto. Luego de robar y antes de irse, dispararon en la nuca de algunos rehenes indefensos; Ethan, entre ellos.

<sup>42</sup> Chiozza, Luis, Dayen, Eduardo y Salzman, Roberto, “Fantasía específica de la estructura y el funcionamiento óseo”, en Chiozza, Luis y otros, *Los afectos ocultos...*, Buenos Aires, Alianza, 1991.

teoría ha quedado desolado. Macon no sabe cómo seguir, cómo avanzar en la vida. Siente que debe enfrentar el duelo por la muerte de Ethan, pero no sabe cómo hacerlo porque, como supusimos, sus dificultades vienen de más lejos. Se siente cada vez más frágil sintiendo que si se dobla se rompe; en otras palabras, que si cede al llanto, a la rabia y al dolor, no podrá volver a ponerse en pie. Al mismo tiempo, el intento de mantenerse firme lo ha endurecido tanto que ha ocasionado el abandono de Sarah. ¿Cómo hacer?, ¿cómo seguir?

El intento fracasado de adosar la patineta al canasto de la ropa para empujarla con el pie sin tener que agacharse, parece representar el deseo de hacer trampa y evitar el duelo; que la ropa se lave sola. Justamente es ese pie que, al pisar el canasto, termina ocasionándole la fractura de la pierna.

El film no nos ofrece datos acerca de la infancia de Macon, pero la siguiente escena, de manera simbólica, nos rebela cuál es el sistema normativo que Macon siente que debe infringir. Luego del episodio de la fractura, vemos un retrato pintado de los cuatro hermanos Leary. Se trata de cuatro niños pulcramente vestidos y rígidos como estatuas.

Tras el fracaso en la infracción, el apego a las viejas normas resulta idealizado.

Es algo sumamente alentador para el que viaja de negocios, cuando su vuelo aterriza de nuevo en su propio aeropuerto. Tras un viaje severo, hasta el aeropuerto más impersonal es tan acogedor como una antigua casa solariega.

En efecto, para el que se siente desolado, no hay nada como el propio solar<sup>43</sup>.

No pudiendo avanzar en el proceso que se inició tras el abandono de Sarah y, sobre todo, frente al temor que representa la aparición de Muriel, Macon ha debido volver atrás. Con una pierna rota es incapaz de arreglárselas solo y va a buscar la ayuda y la protección de sus hermanos al solar de los Leary. Los hermanos Leary viven una vida desafectivizada, recludos del mundo y apegados a sus complicados rituales. Entre estos rituales, han inventado el juego de cartas “Vacunación” con el que cierran todas sus veladas. Con términos como “inmune”,

---

<sup>43</sup> Aunque menos conocida, la palabra “solar” en su primera acepción proviene de suelo (lo mismo que el término desolación) y significa “casa solar o solariega”; casa en el sentido de descendencia o linaje, “la más antigua y noble de una familia”. No debe confundirse con el término “solar” que, proveniente de *solaris*, significa perteneciente al Sol.

“desinfectante” o “hipodérmica”, este juego representa al mismo tiempo la agresión sublimada y la protección contra lo extraño. Otro hallazgo del autor es que esta familia tiene grandes dificultades para orientarse y a menudo, cuando salen de casa, terminan perdiéndose. Parece una manera de simbolizar lo que también les ocurre a Macon y a Sarah: cuando los deseos se vuelven una fuente de dolor, uno deja de desear, y al perder el deseo, la vida pierde también su sentido, su norte.

Como un símbolo del retroceso de Macon, junto a su pierna rota, Edward (su parte instintiva) aparece dormido. Macon debe recuperarse, lamerse las heridas y manifiesta su deseo de permanecer un tiempo refugiado, desconectado del mundo. Esto no representa un problema para los Leary; habituados a la desconexión, acuerdan no responder el teléfono.

Pero los deseos insatisfechos no permanecen dormidos demasiado tiempo y cuando están reprimidos se vuelven más difíciles de controlar. Edward se pone cada vez más agresivo y, pese a lo ridículo de su tamaño, amenaza a Julian, el jefe de Macon, que intrigado por su desaparición ha venido a visitarlo. Al enterarse de la separación entre Sarah y Macon, Julian se muestra cariñoso y comprensivo pero Macon, incómodo, rechaza el acercamiento. Desde el nicho de los Leary le dice “¿qué más da una esposa más o menos?”. Macon sigue los pasos de sus hermanos, Charles y Porter, que han regresado a la casa familiar luego de sus respectivos divorcios.

Cuando Julian está por irse, otra vez Edward se pone agresivo. Como un niño encaprichado, el pobre perrito ya no sabe qué es lo que quiere; al principio rechaza al extraño, ahora no lo deja salir. En el colmo de la desesperación muerde al propio Macon cuando trata de sujetarlo. Sorprendidos, todos opinan que debería eliminarlo, pegarle un tiro. Macon, en un *flashback*, recuerda las escenas de afecto entre Edward y Ethan y dice “No puedo hacerlo”. Macon no puede deshacerse de sus afectos; aunque impliquen sufrimiento, es lo que da sentido a la vida. Por un lado, no puede enfrentar el duelo para dejar de ser insensible; por el otro, no puede ser tan insensible como para no necesitar enfrentar el duelo.

De sus tres hermanos, Rose es la única que parece comprender, ya que, como veremos, ella también aún anhela el amor. La solución que propone da comienzo al segundo acto del film: “quizás habría que educarlo”; y en la siguiente escena aparece el dedo rígido de Muriel.

Hasta ahora Edward ha representado la parte afectiva de Macon; su desolación frente a la pérdida de Ethan y Sarah, su

temor para enfrentar el duelo y la agresión de su rabia y frustración contenidas. Al mismo tiempo es la parte vital que actúa como promotora de cambios; Eros que introduce complicación. Durante todo el primer acto, en el que estuvo abandonado y desatendido por Macon, ha sido fuente de daño y sufrimiento. En la primera mitad del segundo acto asistimos a su entrenamiento y sus progresos serán los progresos de Macon, que lo conducen al desenlace erótico con Muriel. Hecho este progreso, en la segunda mitad del segundo acto, el personaje de Edward —si se lo puede llamar así— pierde relevancia y va cediendo su protagonismo a Alexander, el pequeño hijo de Muriel.

Viéndolo en su sentido simbólico, el entrenamiento de Edward por parte de Muriel persigue distintos fines. Por un lado, intenta desarrollar la parte afectiva de Macon dándole cariño y contención de modo que pueda sentirse más seguro y capaz de enfrentar mejor el abandono. Al mismo tiempo, busca llevar los afectos a la conciencia; es decir, una integración más lograda entre Macon y Edward, su parte afectiva. Esta tarea requiere de un tutor que, con firmeza, soporte los deseos hostiles. Macon confunde esta firmeza con crueldad, cuando Muriel tironea de la correa o lo deja a Edward esperando solo en la calle. Pero también requiere constantes demostraciones de afecto. Macon debe aprender a “chasquear la lengua”, que es la manera en que debe elogiar a Edward. Para controlar la agresión hay que ser agresivo, pero también cariñoso. Y algo más: para no sentirse culpable, hay que pagar por lo que se recibe; por eso Muriel no olvida cobrar hasta los cuatro centavos que Macon le quedó debiendo.

Edward y Macon deben aprender a caminar juntos, al mismo paso; es un símbolo de integrar la vida afectiva a los actos cotidianos; si uno quiere como Macon, dejar atrás a los afectos (reprimirlos), ellos se escapan y corren delante causando todo tipo de problemas. Macon se queja de que con muletas y una pierna rota es más difícil. En otras palabras es como si Macon dijese: “soy un Leary; con un sistema normativo como el nuestro es difícil integrar la vida afectiva”. Pero Muriel no se deja amedrentar: *“una vez le enseñé a un manco, sin piernas, que tenía un Gran Danés. Tú no estás tan mal”*.

Otro aspecto logrado del film que ilustra la integración afectiva de Macon es que en las sesiones de entrenamiento de Edward los diálogos mezclan dos distintos niveles. Por un lado, Muriel educa a Edward y orienta a Macon sobre cómo actuar con él. Por el otro, Muriel va estableciendo un vínculo con Macon; averigua cosas de su



vida privada y también le cuenta las propias. Una manera sutil de ir derrumbando la valla que Macon pone frente a las personas extrañas.

Estas lecciones empiezan a surtir efecto y Macon se siente cada vez más desorientado frente a Muriel. Poco a poco comienza a remodelar su rígido sistema normativo con normas ligeramente más flexibles. *“Desgraciadamente, ni siquiera el viajero más aplicado puede estar preparado para todo encuentro. Uno debe mantener la calma y dejarse llevar por el propio sentido común”*.

Como un contrapunto a la relación entre Macon y Muriel, se empieza a desarrollar una relación entre Julian y Rose. Julian aparece de sorpresa en casa de los Leary; quiere conocerlos, conocer a Rose. Como dice, él también se siente desolado en su departamento de soltero y valora el clima familiar que se respira en casa de Rose. Macon desconfía de Julian como de cualquier extraño. *“Sólo viene a ver si hacemos algo excéntrico.”* A lo que Rose responde *“somos la gente más normal que conozco”*.

En las próximas escenas se suman nuevos progresos. A Macon le quitan el yeso; Muriel comenta que, dentro de poco, Edward será capaz de quedarse quieto hasta tres horas. A Macon le parece cruel, pero Muriel le recuerda que prometió no hacer ese tipo de críticas. Como un niño que ha nacido y pasa a alimentarse cada tres horas, Edward, como Macon sin el yeso, está más autónomo. Muriel introduce un nuevo tópico en la conversación: su hijo Alexander. Podríamos pensar que con el adiestramiento de Edward casi cumplido, la siguiente etapa en el tratamiento de Macon es prepararlo para el contacto con Alexander.

Muriel le propone salir los tres, dado que Alexander no conoce suficientes personas adultas; por ejemplo ir al cine. A Macon no le gusta el cine, *“hace que todo se vea demasiado cerca”*. En la vivencia de Macon, Muriel acorta las distancias; su temor aparece simbolizado cuando esa noche, jugando al “Vacunación”, proclama *“anestesia”*. Rose, tomándole el pelo, hace chasquear la lengua. Con la presencia de Muriel y Julian, el clima en casa de los Leary empieza a cambiar.

Por la noche, tanto Macon como Charles bajan a la cocina preocupados por el pavo que cocina Rose a fuego lento para el almuerzo del día de Acción de Gracias<sup>44</sup>. Demasiado tiempo a baja tempe-

---

<sup>44</sup> Probablemente, en la edición final del film se perdieron algunas escenas y el resultado resulta poco claro. Por la novela, nos enteramos que Rose ha decidido adaptar al pavo una receta para carne vacuna que permite un gran ahorro de energía cocinando a fuego muy lento, toda la noche.

ratura hace que, en opinión de los hermanos, el pavo sea inservible. Parece un símbolo de que los hermanos, celosos, opinan que Rose ha vivido demasiado tiempo sin el calor de los afectos y ahora está inservible para formar pareja. En el fondo les temen a los afectos, a la excitación; en otras palabras, temen que Rose se enamore de Julian y abandone el solar de los Leary. “¿Será esta nuestra última cena?”, se preguntan con inquietud.

En el almuerzo, los hermanos ponen en marcha su complot y cruelmente recomiendan a todos no comer el pavo de Rose; “es venenoso puro”. Rose pierde el control y, desatados los afectos, termina diciendo más de la cuenta y se retira avergonzada.

Lo hacen para hacerme lucir mal frente a Julian. Quieren ahuyentarlo, quieren que me pase lo mismo que a ustedes. Pues no señor, yo sé lo que me conviene. El amor es vital; quieren que se me escape. No quieren que deje de cuidarlos a ustedes y a esta casa, ni que Julian se enamore de mí.

Julian es el único que come pavo, actitud que deja a Macon muy conmovido. Unas escenas más adelante, Macon le dice a Rose que él sólo intenta protegerla, evitar que sufra. “Lo que dijiste en la cena estaba equivocado. El amor no es lo vital; hay otras cosas”. Pero Macon está conmovido por la determinación con que Julian y Rose llevan adelante su amor; también él desearía poder afrontar los riesgos y enamorarse.

Como símbolo de esto último, en la siguiente escena, mientras Muriel conduce, Edward la besuquea. Muriel le cuenta a Macon del trato que hizo con el mecánico para compartir el auto sin pagar la reparación. Simbólicamente alude al trato de ayuda mutua que desea



**Foto 3.**  
Macon con Muriel  
(Geena Davis) y  
Edward.

hacer con Macon. Esto preanuncia un cambio significativo en el papel de Muriel, del que nos ocuparemos oportunamente.

Edward supera las pruebas “de abandono” en la calle, lo que simboliza que Macon se siente más capaz de tolerar el abandono. Por eso, mientras esperan a Alexander en la sala de espera del médico, envalentonado al saber que el chico tiene sólo siete años, se anima a aceptar la invitación de Muriel. “*Podría ir... si es sólo a cenar*”. En ese momento aparece Alexander; Muriel le cuenta que es alérgico a todo y la simple picadura de una abeja podría matarlo. Frente a esto Macon parece asustarse y empieza a pensar en huir del compromiso de la cena con Muriel y Alexander.

Alexander es un niño enfermizo, alérgico a todo, que, según él mismo dice, podría morir en cualquier momento. ¿Qué representa Alexander? ¿A qué le teme Macon? Fácilmente podemos suponer que si Macon ha sufrido tanto por la pérdida de su hijo, es lógico que se asuste frente a la idea de encariñarse con un niño como Alexander, que podría morir en cualquier momento. También podríamos pensar lo contrario y decir que el hecho de que Alexander pueda morir en cualquier momento es un símbolo del temor que Macon tiene que enfrentar; como reza su guía: “*nunca lleven consigo nada tan querido o valioso que su pérdida podría devastarlos*”.

Pero también podemos apuntar más profundo e intentar develar un enigma que arrastramos hasta aquí: el enigma de los Leary. Alexander se parece muy poco al Ethan que vimos jugar con Edward. Es un niño serio y educado que va vestido de manera formal y prolija. Es un niño enfermizo que, desde su nacimiento prematuro, pasó toda su vida entre médicos. Un niño con la historia de Alexander perfectamente podría haber inventado el juego “Vacunación”; en otras palabras, podría ser un Leary.

Enfrentarse con Alexander es, para Macon, enfrentarse con su propia infancia y con aquellas circunstancias que, mucho antes de la muerte de Ethan, hicieron de él —como de sus hermanos— el hombre que es. Algo de ese vínculo de sobreprotección y a la vez abandono que experimenta Alexander con Muriel será lo que habrá experimentado Macon, de pequeño, con su madre.

Esa misma noche Macon va a llevarle la nota a Muriel en la que se excusa por no poder ir a la cena. Macon observa el barrio pobre, lleno de gente en las veredas; peligroso pero vital. Cuando está por dejar la nota es sorprendido por Muriel, quien, creyendo que se trata de un merodeador, lo amenaza con una supuesta escopeta. Macon re-

vela su identidad, Muriel abre la puerta y lee la nota. Macon siente que debe dar una explicación y por primera vez es capaz de hablar de lo que le sucedió, de lo que siente.

El año pasado perdí... sufrí una pérdida. Perdí... perdí a mi hijo. Él estaba... Entró en una hamburguesería... vino alguien... un asaltante... y le disparó. No puedo ir a cenar con nadie; no puedo hablarle a sus hijos. Tienes que dejar de invitarme. No quiero herir tus sentimientos, pero simplemente no puedo.

Muriel lo hace entrar y lo abraza.

Macon se afloja, y continúa hablando:

Todos los días me digo que ya es hora de que se me pase. Eso es lo que la gente espera, pero me estoy poniendo peor. El primer año fue una pesadilla. Entraba a su cuarto antes de acordarme que ya no estaba. Pero el segundo año es real. Ya no voy a su puerta; a veces paso un día entero sin pensar en él. Me parece que Sarah cree que yo lo hubiese podido impedir. Está acostumbrada a que yo le organice la vida. Ahora me he alejado de todos; ya no tengo amigos. Todo me parece trivial y tonto y ajeno a mí.

Muriel lo lleva escaleras arriba a su dormitorio; lo desviste y lo acuesta como si fuera un niño pequeño. Por primera vez en el film, aparece la ternura, y con ella, el vínculo erótico. Estamos exactamente en la mitad de esta historia.

Habíamos preanunciado un cambio en la figura de Muriel. En la primera mitad del film, Muriel ha desempeñado el rol de un objeto auxiliador: la eficiente adiestrada de Edward y, por qué no, la sutil terapeuta de Macon. En lo que sigue, veremos a Muriel bajo una nueva luz. Será una mujer con dificultades y limitaciones, que necesita mucha ayuda de Macon y que teme que él la abandone. A partir de ahora Muriel será el objeto erótico. Es otro índice del progreso de Macon.

Una elipsis nos muestra a un Macon notablemente cambiado; en su andar, en su vestir. Llega a casa de Muriel con una pizza, saluda a los vecinos y bromea con Alexander. La secuencia que sigue nos muestra cómo se desarrolla la vida actual de Macon en convivencia con Muriel. La "familia" en el cine, limpiando la casa al ritmo de las canciones de Muriel; el entusiasmo, el amor, la felicidad. Macon enseñándole a Alexander los arreglos de plomería pese a la leve oposición de Muriel, demasiado sobreprotectora. Macon parece integrarse cada vez mejor a su nueva vida feliz.

Una de las cosas que diferencian a este film de la mayoría en su género es justamente que no termina aquí; sabemos que esa felicidad no

puede durar, y el autor afronta esas complicaciones, declinando la tentación de un inverosímil y edulcorado final feliz. Esas complicaciones, como contrapunto, aparecen primero en el vínculo entre Julian y Rose.

Julian le muestra a Macon el anillo de compromiso que dará a Rose. Se quiere casar porque ha descubierto que, con ella, él es otra persona. Dice sentirse como un niño. “*¿No es asombroso cómo dos vidas separadas puedan encontrarse? Digo, dos vidas tan distintas*”. Macon con el anillo de compromiso en la mano, escucha pensativo. Macon, ¿se siente realmente comprometido con Muriel? La respuesta la encontramos en la siguiente escena.

Macon y Alexander van a comprar ropa. La ropa que Alexander quiere es ropa que no parezca nueva; es decir ropa para un niño sano y normal, que refleje una vida vivida; no la ropa que suele usar Alexander. Macon lo tranquiliza diciéndole que todo lo que compren lo lavarán primero 20 veces. Mientras Alexander va al probador, Macon se prueba un sombrero de vaquero y se avergüenza cuando, con el sombrero puesto, se encuentra con la madre de Scott, un antiguo compañero de Ethan. “*Estoy ayudando a comprar al hijo de una amiga*.” Macon se sorprende al ver qué crecido está Scott y, por contraste, al ver salir a Alexander del probador —pequeño, débil, mal vestido, diciendo “*¡luzco genial!*”— lo mira lleno de ternura.

A Macon su vida actual le resulta sumamente placentera, pero la vive con algo de irresponsabilidad. Se siente jugando un juego, una aventura, como el sombrero de vaquero. Su hermano Porter —que lo nota peligrosamente cambiado— intenta disuadirlo del vínculo con Muriel; le pide que le mencione alguna cualidad de Muriel “*no algo tonto como: ‘ella me aprecia’*”. Macon responde que él tampoco es un pre-



**Foto 4.**  
Macon y Alex (Robert Hy Gorman).

mio y se ofende cuando Porter critica a Alexander. También se entenece cuando los compañeros de escuela burlan a Alexander; disfruta de su papel de auxiliador y de acompañarlo a la escuela como si fuera “el padre cariñoso” que Alexander nunca tuvo.

Sin embargo, cuando Alexander le demuestra su afecto tomándole la mano, vemos que las cosas están llegando más lejos que un simple juego. Macon intenta racionalizar sus sentimientos restándole importancia; fingiendo que todo está bajo control; que sólo se trata de un pequeño apéndice agregado a sus normas de viajero: *“Hasta el viajero más disciplinado puede encontrar un artículo inesperado que quiera llevarse consigo. Eso no importa, siempre que esté dispuesto a aceptar la molestia que conlleva cada nueva pieza de equipaje”*.

Cuando se ofrece a pagar una escuela privada para Alexander explota la tormenta afectiva. Muriel le pregunta *“¿estás diciendo que te vas a quedar? ¿Crees que nos casaremos algún día?”*. *“Ese no es el punto”*, contesta Macon. Muriel replica:

Un minuto soy un bochorno y al otro soy una maravilla. ¿Crees que puedes seguir así, sin planes? Puede que sí, puede que no. Puede que hasta regreses con Sarah. Cuidado con lo que le prometes a mi hijo. No hagas promesas que no vas a cumplir.

Si bien es cierto que Muriel, por temor al abandono, reacciona con violencia, presionándolo más allá de las posibilidades actuales de Macon, también es cierto que él no se toma las cosas con la necesaria responsabilidad hacia los sentimientos de Alexander. Esta crisis se agudiza aún más con la boda de Julian y Rose. No sólo porque ellos, al casarse, exhiben una actitud de compromiso que a Macon le falta, sino porque en la boda aparece Sarah; por cierto, muy interesada en Macon, desde que se enteró de que está viviendo con alguien.

En la secuencia del casamiento, las miradas lo dicen todo. Las dudas de Macon, el temor de Muriel, la complicidad entre Sarah y Rose. Las palabras con las que el cura los casa parecen estar dirigidas a Macon; en todo caso parecen una adaptación de sus guías de viaje. *“En momentos de desazón e inquietud un buen matrimonio puede ser el único refugio seguro. Lo hayamos conocido una vez y vivido esa paz, jamás lo podemos olvidar”*.

Por la noche en casa de Muriel, la distancia entre ellos parece ser insalvable. Macon debe viajar a Canadá, y Muriel, observando la valija, le pide que no la abandone. Pero el compromiso que Muriel le

pide es más de lo que Macon está en condiciones de dar; de manera cariñosa evita dar la respuesta que Muriel quisiera.

Ya en Canadá comienza a ser asediado por Sarah. Primero lo llama para pedirle si puede ella mudarse a la casa que fuera de ambos, dado que él ahora vive con Muriel. Le cuenta que Rose ha dejado a Julian para regresar al nicho de los Leary, como diciéndole “esas relaciones entre gente tan distinta no pueden funcionar”. El siguiente tema es que Sarah se siente ambivalente frente a los papeles de divorcio. Macon corta rápido la comunicación. Sarah comienza a llamar todos los días, cada vez más romántica. Macon vuelve a sentirse desolado, lejos de todo. El paisaje canadiense que describe para Sarah parece un símbolo de su estado de ánimo. “*El día está gris. El clima es tan seco que la lluvia desaparece antes de tocar la tierra*”. Macon se siente gris y seco y no puede expresar todo el llanto que tiene contenido. Sarah le pide que vuelva. Al llegar a Baltimore, Macon va a casa de Muriel, pero no tiene el ánimo suficiente para entrar. Entonces retorna con Sarah. Cuando no se puede avanzar, se retrocede.

Una nueva elipsis nos muestra a Macon y Sarah juntos. Del mismo modo que en el anterior retroceso, cuando Macon se refugió en el nicho de los Leary, el director nos muestra a Edward otra vez dormido. Sin que quede claro si es un elogio o un reproche, Sarah le dice que lo que más extrañaba de Macon eran las rutinas. Se la ve posesiva, tratando de apoderarse de Macon. Unas escenas más adelante, Rose les explica por qué dejó a Julian: por un lado, “los chicos” estaban mal (refiriéndose a Charles y Porter); por el otro, se sentía desorientada, perdida. El departamento siempre se corría al norte. Incapaz de tolerar el amor y la excitación que tanto buscaba, Rose inhibió sus deseos; bloqueó sus afectos y perdió su norte.

Macon intenta elaborar la compleja situación en la que se halla inmerso a través de una nueva norma para el viajero. Pero no lo logra. Por eso, en lugar de una voz en *off*, esta vez leemos el texto en la máquina de escribir, a medida que lo va tipeando: “*No se dejen engañar por un falso sentido de seguridad al...*” El texto queda inconcluso porque Macon no termina de identificar dónde está el equívoco. Un *flashback* escenifica el recuerdo del momento en que abandonó a Muriel. ¿El falso sentido de seguridad lo tenía con Muriel o lo tiene ahora con Sarah?

El timbre lo saca de sus reflexiones. Es Julian que viene a traer el material para el próximo viaje a París, pero también a pedir ayuda. Julian se siente abandonado sin motivo y por lo tanto, impotente. Al principio, Macon le da la razón; permanece impasible y se muestra

impotente para ayudarlo. Como si dijese: “los Leary son así y no se los puede cambiar”. Pero de repente ocurre un cambio sustancial; un cambio en Macon que precipitará los acontecimientos, llevando esta historia a su desenlace final.

Macon decide intervenir, tomar acción, tomar partido a favor del amor y el cambio, y da a Julian la solución. Conoce a Rose mejor que nadie y sabe qué botones se deben tocar. *“Ofrécele un trabajo. Dile que necesitas ayuda para ordenar la oficina, poner las cosas bajo control”*. En otras palabras, se trata de darle un sentido, hacer que se sienta útil, en lugar de hacerla sentir llena de limitaciones. *“Bajo control; ponlo en esas palabras y siéntate a esperar.”*

También Macon decide cambiar su actitud con Sarah. Ser un hombre nuevo, activo y no pasivo. En lugar de opinar sobre el tapizado del sillón (cosa que sorprende a Sarah: *“¿Qué pasó? Antes eras tan meticuloso”*) Macon sugiere “probarlo”, es decir, propone un encuentro sexual a plena luz del día. Sarah parece no caber en su asombro, y esto le provoca, luego del coito, un ataque de celos. *“Nunca preguntaste si llegué a acostarme con otro.”* Siente que ha perdido el control sobre Macon y, en la discusión, intenta dominarlo colocándolo en el lugar del que tiene dificultades para expresar abiertamente sus afectos. Ahora comprendemos por qué Sarah extrañaba las rutinas de Macon. Sarah no desea que Macon cambie; todo lo contrario, desea que siga siendo el responsable de sus frustraciones. Mientras viva con Macon podrá hacerlo responsable de todas sus frustraciones; en cambio, si se separa, como suele suceder, deberá aceptar la parte que le toca en su frustración. Pero, a diferencia de los viejos tiempos, Macon reacciona con violencia y le pone límite. Sarah se queda más sorprendida aún; Macon también. Sorprendido y asustado.

Con el viaje de trabajo a París, comienza el tercer acto; es el principio del fin.

Para sorpresa de Macon, en el avión a París aparece Muriel. También se aloja en el mismo hotel que Macon. Muriel lo acosa, y Macon intenta refugiarse en Sarah y la llama por teléfono. Pero Sarah, una vez conseguido el objetivo de que Macon regrese, ya no desea repetir las conversaciones románticas de Canadá. Macon se siente despechado y decide ocultarle la presencia de Muriel. Se siente desengañado con Sarah; como si comenzara a intuir que bajo el disfraz de la protección se oculta una sobreprotección; una intención posesiva de dominarlo y someterlo. Parece comenzar a identificar aquel *“falso sentido de seguridad”* que había intuido.



Como si Macon buscara defenderse de este desengaño, que empieza a esbozarse en su conciencia, reaparece toda su desconfianza hacia el mundo y las personas. Su nueva norma reza: *“No se dejen engañar por los prix-fixe [precios fijos]. Es como una mamá diciendo: ‘Come, come’... y lo obligan a uno a comer todos esos platos”*.

Muriel consigue que Macon la lleve a cenar... a una hamburguesería de una cadena americana, como no podía ser de otro modo. Macon, olvidando el modo en el que él abandonó a Muriel y a Alexander, le pregunta qué hizo con Alexander: *“¿lo dejaste ahí tirado?”*. Quizá está proyectando sobre Muriel el desengaño que experimentó con Sarah; pero para Macon el mundo ha vuelto a ser hostil y carente de sentimientos tiernos. Sin embargo, ése no es el mundo de Muriel; todo el vecindario apoya a Muriel en el intento de reconquistar a Macon. Quizá por el recuerdo de los días vividos juntos en ese barrio, con esos vecinos, Macon se enternece con Muriel. Quizá se siente conmovido por ver a Muriel tan distinta a él, o mejor, por verse él tan distinto cuando está con ella. Por ejemplo, Macon le advierte que tenga cuidado con las hamburguesas en Francia, que no son como las americanas y que seguramente Muriel querrá quitarle el pepino y la cebolla. Muriel en cambio le agrega el pepino y la cebolla que Macon ha dejado. Macon percibe esto y se sonríe.

Ya en el hotel, Muriel aparece con una botella de vino insinuando una noche romántica; pero Macon alega que debe levantarse temprano. Muriel entonces le pide que la lleve con él. Muriel no lo presiona ni se desalienta frente a sus negativas; le dice que lo piense durante la noche.

Con las campanas del alba, Macon despierta; se despereza relajado y una sonrisa se dibuja en su rostro. Piensa en Muriel con ternura y pronuncia su nombre. Tiene el impulso de llamarla, pero el teléfono no funciona. Decidido a tomar acción, intenta localizar la falla; sigue el cable y, al intentar correr la cómoda, su espalda vuelve a fallar como en el lavadero, al comienzo del film. Esta vez, el dolor lumbar lo deja duro, sin poder erguirse. A duras penas consigue tirarse de espaldas en la cama y, en esa posición, permanece inmóvil.

Muriel representa el influjo renovador; influjo que Macon necesita pero que, al mismo tiempo, teme. Sus sentimientos hacia Muriel son una tentación a la que siente que no debe “inclinarse”, ya que, al mismo tiempo, constituyen para él una amenaza de nuevos sufrimientos. También resiste la tentación de pedir ayuda a Muriel cuando, por la mañana, ella golpea a su puerta. Macon se mantiene firme,

persiste en su decisión de no ceder a la tentación, pese a que Muriel interprete que se ha ido sin ella, que otra vez la ha abandonado. Detrás de la puerta la oye decir “¿Cuándo vas a cambiar, Macon?”.

Finalmente Macon baja a hablar por teléfono para avisarle a Julian que no puede seguir adelante. Allí se encuentra con que Rose es la nueva secretaria y que se encargará de controlar la situación. En la siguiente escena, se abre la puerta de la habitación y aparece Sarah. Se la ve muy decidida, casi feliz con la situación. Ella reemplazará a Macon en su trabajo, con lo cual deducimos que no ha venido a ayudar a Macon sino a Julian. También trajo las píldoras para que Macon descanse. Macon dice que él no toma píldoras. “Esta vez las vas a tomar. Traga”, dice Sarah, y Macon obedece. Esta actitud de Sarah parece haber inspirado el consejo con Macon inicia su guía de París acerca de los *prix-fixe*: “Es como una mamá diciendo: ‘Come, come’”. Sarah desea controlar a Macon; tenerlo anestesiado, como vivía antes.

Cuando Macon despierta Sarah está parada junto a él, vigilándolo, con la próxima píldora lista. Ha descubierto la presencia de Muriel y desea interrogar a su prisionero. Macon se declara inocente y, temeroso, pregunta a Sarah si le cree. Sarah dice que sí, pero más bien se la ve decidida a tomar cartas en el asunto, y, en la siguiente escena, recurre otra vez a la técnica del romanticismo. Más cariñosa que antes, propone una segunda luna de miel y le cuenta que Julian ha ido a vivir a casa de los Leary y juega todas las noches al “Vacunación”. En otras palabras, es como si le dijese: “tu complot para sacar a Rose ha fracasado; nada hay más seguro que el propio solar”.

Propone un brindis por los años de matrimonio. “¿Son 18 ó 17?”, pregunta Sarah, en alusión al año que pasaron separados; en otras palabras, desea borrar a Muriel. Pese a que Macon responde lo que ella desea, Sarah no puede evitar volver a la carga. “Sólo dime una cosa, ¿el atractivo fue el niño?”. Sarah, insegura de perder a Macon, quiere volver sobre la idea de tener otro hijo; pero Macon descarta esa idea. “Entonces el niño no fue la razón”, concluye Sarah, decidida a buscar pelea.

Macon comienza a comprender la trampa en la que Sarah quiere hacerlo entrar y, cambiando el tono, decide enfrentar la situación; salirse del lugar del acusado. “¿De qué estamos hablando?”. La discusión empieza por Muriel, pero viejos resentimientos comienzan a aflorar en Sarah “¿pudiste tomar acción... al menos por una vez”. Ese último agregado pone fin a la discusión. Macon la mira dolido, Sarah parece arrepentirse de haber llegado tan lejos. Le da otra píldora y fastidiada se va al baño y cierra la puerta con el pie.

Ya por la noche, Macon no puede dormir. Observa a Sarah dormir a su lado y suelta la píldora que, en lugar de tomar, retenía escondida en su mano. No le gusta su manera de ser con Sarah y no está dispuesto a seguir anestesiado para evitar el dolor de vivir.

Ya cambiado para irse, guarda la foto de Ethan en la valija. Dolorido por el esfuerzo, pone el pesado libro que siempre lo acompañaba en sus viajes en la valija; pero decide sacarlo. Es un símbolo de que ya no desea protegerse de los extraños como al comienzo. Una vez listo, despierta a Sarah. *“Regreso con Muriel.”*

En sus últimas palabras a Sarah, podemos ver cuánto ha cambiado Macon:

Lo siento Sarah. Traté, pero no puedo hacer que funcione. Tienes razón sobre mí; rara vez he tomado acción. Pero quizá no sea demasiado tarde para mí, para empezar. Quizá lo importante no sea cuánto se quiere; quizá lo importante sea cómo se es estando juntos. Es un error pensar que podemos planear las cosas como si fuera un viaje de negocios. Ya no creo en eso; las cosas simplemente suceden. Cuando te vi en la boda de Rose supe que ya te habías restablecido. Yo no pude hacerlo solo, y esta mujer, esta extraña mujer, me ayudó. Me ha dado otra oportunidad de decidir quién soy. De salir del nicho de los Leary y no regresar. Tú ya no me necesitas, ambos lo sabemos. Pero yo la necesito a ella.

Aún no ha solucionado sus conflictos, dado que su lumbalgia persiste; pero ha cambiado su actitud hacia ellos. Desea cambiar; ser como es cuando está con Muriel. Tal vez Muriel no sea la solución, pero es la dirección hacia donde debe encaminarse; aunque duela. Luchando contra la rigidez de su espalda, experimentando el dolor que siempre evitó quedándose en casa, Macon sale. Sale a la calle, al mundo; llevando con dificultad una carga que lo supera.

Finalmente, conservando sólo la foto de Ethan, abandona su equipaje como símbolo de disponerse a enfrentar la vida sin preparativos, dispuesto a aceptar lo que suceda. Está a punto de zozobrar; la posibilidad de seguir, de avanzar en el proceso de cambio, queda representada en el taxi que está a punto de perder. Si el taxi representa el seguir adelante con la vida, el joven que se baja del taxi es un símbolo de Ethan que se ha “bajado de la vida”. Macon debe poder dejarlo atrás, aceptando sobrevivir a la muerte de su hijo.

Como si se tratara del consentimiento del muerto, el muchacho para el taxi que se escapa y ayuda a Macon a subir en él. Con una inesperada sonrisa de bendición, lo saluda con un *“Hasta luego, señor. Buen viaje”*. Como un símbolo de que Macon iba en la dirección equivocada, para ir al aeropuerto (es decir, para levantar vuelo), el taxi

debe desandar el camino en dirección contraria. El taxi alcanza al joven francés y mientras Macon lo mira conmovido, pasan de largo. Es un logrado símbolo del proceso de atravesar el duelo por la muerte de Ethan, dejarlo atrás y seguir adelante.

El taxi, en su camino que parangonamos al camino de la vida, pasa frente al hotel; en la puerta, aparece Muriel, con todo su equipaje de problemas, también esperando un taxi; también tratando de avanzar en la vida. Macon le pide al taxi que se detenga. Muriel reconoce a Macon dentro del taxi y una sonrisa ilumina su rostro. Macon la mira con ternura, con los ojos llenos de luz. Primero sonríe y luego, en la última toma del film, ríe por primera vez.

**Foto 5.**  
*Macon ríe por  
primera vez.*





## CAPÍTULO VI

### Cigarros (*Smoke*)

*Smoke*<sup>45</sup> es un film de 1995 dirigido por Wayne Wang y Paul Auster y escrito por Paul Auster a partir de un cuento propio titulado “Cuento de Navidad de Auggie Wren”. El film fue producido por Kenzo Hirikoshi, Greg Johnson y Peter Newman —entre muchos otros— para *Miramax Films*. En Argentina el título original del film, que significa tanto “humo” como también “fumar”, se tradujo como *Cigarros*; distribuye para Argentina *Buena Vista Internacional*, y en formato VHS, *Gativideo S.A.*

A partir de un empleado de una tienda de tabaco (Harvey Keitel) que desea ganar algún dinero importando cigarros de Cuba, un escritor melancólico (William Hurt) que desde la muerte de su esposa no consigue volver a escribir y un adolescente (Harold Perrineau Junior) que busca a su padre (Forrest Whitaker), comienza a tejerse una trama compleja donde aparecen nuevos personajes que dan lugar a numerosas historias diferentes. Sin embargo, a medida que progresa el film, algunos temas centrales, presentes en todas estas historias, van decantando en el espíritu del espectador: las relaciones entre padres e hijos, entre dar y robar, entre la mentira y la verdad... No es mucho más lo que puedo decir sobre el argumento de este film, extraño y encantador a la vez. Stockard Channing, en el papel de Ruby, y una joven e irreconocible Ashley Judd, en el papel de Felicity, completan el elenco. Entre otras distinciones, *Smoke* recibió el Premio Especial del Jurado y el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín.

Hasta donde yo sé, la historia de este film se remonta a noviembre de 1990, cuando Mike Levitas, del diario *New York Times*, le pidió a Paul Auster que escribiera una obra de ficción para publicar en el suplemento especial de Navidad. Según palabras de Auster, la idea de publicar ficción en un diario le resultaba interesante y subversiva, de modo que se propuso, en su cuento, jugar con esa mezcla paradójal. El día de Navidad de

---

<sup>45</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 27 de noviembre de 1998.

1990, Wayne Wang, en San Francisco, leyó el “Cuento de Navidad de Auggie Wren”:

Cuando comencé a leer el cuento me vi rápidamente sumergido en un complejo mundo de realidad y ficción, verdades y mentiras. Pasaba de conmovirme hasta las lágrimas a reír descontroladamente. (...) Al final sentí que alguien muy próximo a mí me había hecho un maravilloso regalo de Navidad. En cuanto terminé el cuento, le pregunté a mi mujer: ‘¿Quién es Paul Auster?’.

En mayo de 1991, Wang viajaba a Brooklyn para conocer a Paul Auster con el propósito de hacer un film a partir del cuento.

Cabe agregar, como dato curioso, que tal fue el entusiasmo de Wayne y Auster por el trabajo conjunto durante el rodaje de *Smoke*, que mientras el film se hallaba en producción, *Miramax Films* les concedió seis días más de rodaje para un proyecto que se basaría, sobre todo, en improvisaciones actorales a partir de algunas situaciones propuestas —es decir, sin un verdadero guión—. La premisa era volver al estanco de tabaco que aparece en *Smoke* y crear un pequeño retrato del mundo de Auggie Wren, de modo tal que personajes secundarios del primer film se convierten, en el segundo, en personajes principales. También se sumaron otros actores y personalidades reconocidas de Brooklyn, como Roseanne, Lou Reed y Madonna. El resultado de este trabajo —una comedia bastante rara, por cierto— es el film *Blue in the face*, que en Argentina se distribuyó con el título *Humos del vecino*. La mayor parte de la información aquí expuesta la he tomado del libro *Smoke & Blue in the face* de Paul Auster (Barcelona, Anagrama, 1995), donde además de varias entrevistas con los realizadores de estos dos films, se transcriben ambos guiones y el “Cuento de Navidad de Auggie Wren” que diera origen al film *Smoke* —sin duda uno de los mejores cuentos que he leído en mi vida—. En el comentario que sigue he juzgado oportuno citar textualmente varios pasajes de ese libro, indicando los números de página correspondientes.

Dada la notable riqueza simbólica de este film, me he visto en la necesidad de hacer una exposición bastante detallada de ciertas escenas en las cuales fundamento, luego, mis interpretaciones. Esto, sumado a lo complejo y oscuro del argumento, quizás haga que la lectura del capítulo resulte al principio un poco difícil de seguir —sobre todo si el que lee no recuerda bien el film—. Pido disculpas anticipadas por no haber logrado resolver mejor esta dificultad inicial y aliento al lector a seguir adelante, con la promesa de que, una vez sentadas las bases para la interpretación del film, el texto recupera su fluidez.

*Smoke* es sin duda un film extraño, poco común. Podemos decir que, en sentido clásico, es una comedia, ya que sus personajes están, al final, un poco mejor que al comienzo; pero nos resulta muy difícil precisar el argumento, si es que lo hay.

Entremezcladas y deshilachadas, innumerables historias desfilan ante el espectador; parecidas y diferentes. Están las historias que los personajes viven en el presente y las que han vivido en el pasado; están también las misteriosas historias que los personajes cuentan, como la del escritor que se fumó su propio libro, la del hijo que encuentra al padre congelado en la montaña o aquella de Sir Raleigh calculando el peso del humo. Y por supuesto, la conmovedora historia final, el cuento de Navidad.

Cuando a Paul Auster, co-director y guionista del film, en una entrevista le preguntaron por el significado del título, respondió que

smoke [humo] es muchas cosas a la vez. Se refiere al estanco, por supuesto, pero también a la forma en que el humo puede oscurecer las cosas hasta hacerlas ilegibles. El humo es algo que nunca está fijo, que cambia constantemente de forma. De la misma manera que los personajes de la película cambian cuando sus vidas se cruzan. Señales de humo... Cortinas de humo... El humo elevándose en el aire. Poco o mucho, cada personaje cambia continuamente por influencia de los personajes que lo rodean.

Pues bien, esa descripción se ajusta perfectamente al estado de ánimo que el film me provoca cuando quiero penetrar en su sentido profundo. Por un lado, una oscura intuición de que contiene un mensaje que merece ser develado; un mensaje oculto, comunicado mediante señales de humo. Pero al mismo tiempo esas señales, como el humo, no pueden ser fijadas, ya que van cambiando de forma y *“oscurecen las cosas hasta hacerlas ilegibles”*. Lo que comenzó como una señal de humo se transforma repentinamente en una cortina de humo, puesta allí para confundir y oscurecer las cosas.

Así, por ejemplo, el dinero robado a la joyería, conforme va cambiando de manos, va cambiando también de forma y de significado. El tema del robo se reitera en todas las historias, pero no siempre de la misma manera ni con el mismo significado. Así, por ejemplo, nos enteramos de que Auggie fue arrestado por robar para Ruby y debió entrar al ejército para no ir a la cárcel. La mujer de Paul, Ellen, murió durante un robo al banco. Rashid, le robó al Ratero el dinero que éste, a su vez, robó a la joyería. Cyrus teme que Rashid quiera robar su taller. Auggie roba su cámara al muchacho que a su vez robó las revistas en su negocio, etc.

Poco a poco, todo se confunde, y ya no sabemos decir qué es robar, qué es dar, qué es mentir, qué es decir la verdad, qué está bien y qué está mal. Y en ese punto imagino al autor tomándome el pelo, con



una sonrisa malévola y misteriosa. La misma sonrisa que Auggie le dirige a Paul al final del film, luego de contarle su cuento de Navidad.

Recuerdo entonces que esa misma sonrisa se repite en la cara de Paul al finalizar la historia de Sir Raleigh, y en la cara de Ruby cuando le habla a Auggie de las posibilidades de que él sea el padre de Felicity, y nuevamente me encuentro pensando en un mensaje oculto. La cortina de humo, sin desvanecerse, se transforma, otra vez, en una señal.

Si queremos asir esas señales de humo, no debemos apurarnos; debemos ser ingeniosos y pacientes; como Sir Raleigh, encendamos nuestros cigarros, aspiremos el humo en cada escena y veamos qué se nos ocurre interpretar; al final veremos qué es lo que ha quedado en la balanza. Justamente la historia de Sir Raleigh es la primera de todas.

Con la ciudad de Manhattan como fondo de la primera escena del film, un tren atraviesa el cuadro de derecha a izquierda llegando a Brooklyn. La escena es en blanco y negro. Paul Benjamin<sup>46</sup> entra a comprar cigarritos; se lo ve absorto, desconectado... Auggie Wren, el dependiente de la tabaquería, lo invita a contar una historia sobre mujeres y tabaco. Paul cuenta la ingeniosa historia de Sir Raleigh.

*“Raleigh fue la persona que introdujo el tabaco en Inglaterra, y, como era un favorito de la reina —la reina Bess, así la llamaba él—, fumar se puso de moda en la corte. [...] En una ocasión él apostó con ella que podía calcular el peso del humo.”*

*“¿Pesar el humo? -interrumpe uno de los presentes-. Eso es imposible, es como pesar el aire.”*

Sé que suena raro. Como pesar el alma. Pero Sir Walter era un tipo listo. Primero tomó un cigarro sin fumar y lo colocó en una balanza. Lo pesó. Luego lo encendió y se lo fumó colocando las cenizas en la balanza. Cuando terminó, puso la colilla junto a las cenizas y lo pesó todo. Luego le restó esa cifra al peso original del cigarro. La diferencia... equivalía al peso del humo.

La historia nos deja sorprendidos; ¿es en serio o en broma? ¿Se puede pesar el humo? Pesar el humo es como pesar el alma; si pesamos el cuerpo vivo y el cuerpo muerto, ¿encontraremos alguna diferencia? Allí viene la irónica sonrisa de Paul, que parece decirnos: “mentira; es sólo un símbolo; la diferencia... ¿entienden?”.

La diferencia no es entre el cuerpo vivo y el muerto, sino entre vivir o no la vida; en otras palabras, la diferencia entre un cigarro sin

---

<sup>46</sup> El nombre del personaje es una alusión al verdadero escritor, Paul Benjamin Auster.

fumar y uno ya fumado. Vivir la vida; la enorme diferencia que surge de las pequeñas cosas que dan sentido a la vida. Este tema, la posibilidad o capacidad de apreciar esas pequeñas diferencias que dan sentido a la vida, retornará más adelante en el tema de las fotos de Auggie.

Si interpretamos bien, el humo o el fumar será, en adelante, un símbolo de la vida, de vivir la vida encontrando el sentido en las pequeñas diferencias. Un símbolo que parece tomarle el pelo a una sociedad antitabaquista que considera el fumar, poco menos que un suicidio.

Recién ahora, una vez aclaradas las cosas, aparece el título del film; justamente *Smoke*. Es decir, “humo” que, según interpretamos, se refiere a las pequeñas cosas que marcan la gran diferencia entre vivir o no la vida; como argumento no es una mala idea.

Los clientes de Auggie se preguntan extrañados acerca de Paul. Auggie dice que es un escritor; “*escritor de testamentos*”, bromean. Es cierto; Auggie nos cuenta que Paul, melancólico por la muerte de su mujer y su hijo, ha perdido la inspiración; ha perdido el sentido de la vida. Ellen, embarazada, muere accidentalmente durante un robo al banco. Auggie se revuelve contra el fatídico destino:

A veces pienso que si ella no me hubiese dado el cambio exacto aquel día, o si hubiese habido más gente en la tienda, habría tardado unos segundos más en salir de aquí y quizás no se habría puesto en el camino de aquella bala. Estaría viva todavía, el niño habría nacido y Paul estaría sentado en casa escribiendo otro libro en vez de vagabundear por las calles con resaca<sup>47</sup>.

Una idea tentadora; arrebatarle una vida al destino, por la pequeña diferencia de unos pocos segundos. Robarle a la muerte una nueva oportunidad de vivir. Como símbolo de este robo, el relato se interrumpe cuando un muchacho roba las revistas en una escena idéntica a la que veremos más adelante en el cuento de Navidad que Auggie relata a Paul al final del film. Un detalle curioso: el actor que representa al muchacho que roba no es otro que el verdadero hijo de Paul, de Paul Auster, el verdadero escritor. Como veremos luego, la relación entre padres e hijos es también un tema central del film.

La escena siguiente retoma el mismo tema y figura cumplida la fantasía de Auggie. Paul, distraído, cruza la calle sin percibir que se

---

<sup>47</sup> Tomado del guión, en Auster, Paul, *Smoke & Blue in the Face*, Barcelona, Anagrama, 1995, pág. 39.

aproxima un camión. Como Ellen fue al encuentro con la bala, Paul ahora va al encuentro del camión, pero una mano lo salva en el último segundo. Lo sucedido es interpretado por Paul como la realización de una fantasía omnipotente: una muerte le ha sido arrancada al Destino. El robo genera fantasías persecutorias; el universo se ha desequilibrado, y Paul deberá hacer algo por su salvador, Rashid, para que todo vuelva a su cauce natural.

La interpretación aquí es más sencilla; se ha figurado una inversión temporal. Lo que salva la vida de Paul, en el sentido de salir de su encierro melancólico, es la posibilidad de poder interesarse y hacer algo por los demás —en este caso Rashid—. Podemos arriesgar que el verdadero robo consistirá en lo opuesto, es decir, malgastar una vida en uno mismo; en el encierro melancólico.

Como la abuela Ethel del cuento de Navidad, Paul invita a su casa a un extraño. Rashid acepta jugar el juego, pero cambia su nombre —como veremos, el verdadero nombre del personaje es Thomas Cole—. También esto es un elemento que se repetirá en el cuento de Navidad; también Auggie cambia su nombre cuando decide jugar el juego que propone la abuela Ethel.

La escena que sigue sirve para unir los dos significados que descubrimos. Vinnie, el dueño del estanco de tabaco, reprocha a Auggie que no se toma nada en serio. Auggie le dice que mientras Vinnie va por su segundo infarto, él todavía espera el primero. Vinnie replica que lo que tiene que hacer es dejar de fumar. Auggie le contesta que disfrute mientras pueda. *“Dentro de poco prohibirán fumar, luego vendrá el sexo y por último prohibirán sonreírle a un extraño.”* Lo que aparentemente es dañino y peligroso —el fumar y mezclarse con extraños— es justamente lo vital, el riesgo; Eros, que, como símbolo de la pulsión vital, introduce complejidad.

También en esta escena nos enteramos del negocio de importación clandestina de cigarros cubanos que piensa llevar a cabo Auggie; una forma de robo en la que, según él dice, nadie sale perjudicado.

En la escena siguiente, Paul va a comprar nuevamente cigarrillos al estanco de Auggie. Paul sigue necesitando de los demás. Ha “agotado sus existencias” y necesita reponer tabaco para fumar; según nuestra interpretación —según la cual fumar representa vivir la vida—, se trataría, entonces, de un problema existencial. Como la cerradura de la casa de Paul y de la casa de Ethel, Auggie abre el negocio cerrado. Poco después, ambos están mirando las fotos de Auggie. Paul

está desconcertado; todas las fotos le parecen iguales. Auggie le dice que si no va más despacio, mirando cada fotografía, no entenderá de qué se trata. Otra vez se trata de esa pequeña diferencia que hace que cada fotografía sea única.



**Foto 1.**  
*Paul (William Hurt)*  
*y Auggie (Harvey*  
*Keitel).*

Auggie dice que las fotos son la obra de su vida y que sólo le toma cinco minutos diarios. Otra vez hay una trampa; el secreto no está en el tiempo que le toma sino en la constancia que requiere. Poco, pero constante; poco, pero siempre. Para salir de su letargo melancólico, simbolizado en la abrumadora cantidad de 4.000 fotos iguales, Paul deberá ir despacio, día a día, mañana... mañana... Un poco cada vez. El sentido de la vida no lo encontrará en las soluciones mágicas que deshagan el pasado; el sentido aparecerá observando las pequeñas diferencias que, como en el humo del cigarro que se fuma, dan la cualidad del instante vivido haciendo de cada momento una oportunidad irreplicable.

De a poco, foto a foto, sin prisa pero sin pausa, en un proceso similar al del tratamiento psicoanalítico, sesión a sesión, Paul podrá llegar al momento traumático y enfrentar el duelo que tiene que elaborar. Así, como símbolo de la necesaria elaboración, Paul llega a la foto de Ellen y llora. Auggie no se angustia ni tampoco intenta consolarlo; simplemente acompaña el dolor de Paul sin perturbar su llanto con un alivio prematuro.

La misma esquina que vimos en tantas fotos, en blanco y negro, aparece ahora en color. Auggie, como un símbolo de que la vida sigue, toma su foto diaria. Paul, en la escena siguiente, comienza a escribir otra vez; algo en él parece haber cambiado.

Sin embargo, Rashid viene a perturbar su concentración; como Eros, llega complicándolo todo. Paul ya no está tan interesado como antes en cumplir su deuda para “equilibrar el universo”, pero cumple su palabra y le permite quedarse, aunque sin prestarle demasiada atención. Rashid se aletarga. Como Roger Goodwin en casa de Abuela Ethel, Rashid esconde su botín en casa de Paul —el dinero que, como nos enteraremos más tarde, le robó al Ratero—.

Luego de un par de noches, Paul le dice que es tiempo de que se vaya,

Me paso dos años y medio sin poder escribir una palabra, y luego, cuando al fin empiezo algo, cuando parece que realmente estoy volviendo a la vida, apareces tú y empiezas a romperlo todo en mi casa... No te ofendas, pero el apartamento es pequeño y yo no puedo trabajar teniéndote aquí<sup>48</sup>.

Paul, aún entretenido por su melancolía, no parece tener lugar en su vida para nadie más que él. Rashid se va, y Paul se queda mal, intrigado, y trata de verlo por la ventana, como si hubiera desaprovechado una oportunidad.

Sin embargo, cuando Paul vuelve al trabajo, Rashid vuelve a interrumpir bajo la forma de tía Em, quien nos cuenta la historia de Rashid. Su verdadero nombre es Thomas Jefferson Cole; su madre ha muerto y el muchacho no ha visto a su padre en 12 años. Pocos días atrás huyó de casa al enterarse de que habían localizado a su padre. Sin embargo, había manifestado que para él su padre estaba muerto. Paul se siente mal; sabe que lo dejó ir habiendo intuido que estaba en problemas.

Atando cabos, comprendemos que Rashid está huyendo del Ratero y que cuando, sin pensarlo, tomó el dinero que el Ratero había robado, estaba bajo los efectos de la noticia de que habían localizado a su padre. Podemos pensar que Rashid, que no conoce a su padre, carece de un modelo de identificación, y por lo tanto, carece de futuro. Su robo es el deseo de apoderarse de un ideal, representado esto por lo contrario, lo material, el dinero. Paul aparece como un modelo sustituto; Rashid se interesa en él, lee los libros que Paul ha escrito. Pero cuando Paul lo echa, Rashid va a la búsqueda de su verdadero padre.

En las escenas siguientes aparece el padre de Rashid, Cyrus Cole, un hombre que ha perdido un brazo y lleva una prótesis mecánica.

---

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 66.

Rashid lo observa trabajar, y Cyrus, inquieto por su presencia, trata de descubrir qué es lo que está sucediendo; quién es este muchacho que se ha sentado frente a su taller y lo observa. Pero la dificultad para conectarse con su penoso pasado le impide pensar en lo más obvio. Sorprendentemente, sus fantasías se dirigen hacia la idea de robo. Rashid explica, provocativamente, que al pasar vio un garaje “tan decrepito” que lo quiso dibujar. Podemos interpretar que Rashid ve a un padre mutilado y decrepito, y su odio se apacigua. El dibujarlo muestra la necesidad de construir ese ideal que ya mencionamos.



**Foto 2.**  
Rashid (Harold Perrineau Jr.) y su padre Cyrus.

Cyrus pide ver el dibujo, como un símbolo de saber la verdad, conocer el secreto. Rashid dice que primero deberá pagar. “*Cuando lo vea lo querrá comprar. Eso está garantizado. Y si no lo puede pagar, quedará desgarrado por dentro y sintiéndose miserable.*” En otras palabras, si sabes que soy tu hijo pero no tienes con qué hacerte responsable, te sentirás miserable; saber tiene su precio. Cyrus no paga y Rashid busca otra forma: “*Si le molesto ¿por qué no me contrata?*”, pero Cyrus se manifiesta muy pobre; como Paul: con poca libido como para interesarse en extraños.

Como una coda de esta situación, en la siguiente escena aparece un nuevo personaje: Ruby McNutt (véase Foto 3 en pág. siguiente). También mutilada, como Cyrus, lleva un parche en el ojo. Auggie le pregunta cómo perdió el ojo postizo, Ruby dice que no quiere hablar de eso. Auggie le dice que va disfrazada de Capitán Garfio; parecería ser una alusión simbólica a Cyrus, quien verdaderamente posee un garfio. Ruby, como Cyrus, es el progenitor dañado, impotente, que recibe el odio del hijo. Ruby, como tía Em, busca a su hija Felicity; teme perder a su nieto y está dispuesta a fingir y engañar. Le

dice a Auggie, “*muestra hija*”. Auggie es como Cyrus el padre desconocido. Allí nos enteramos de que en el pasado Auggie había robado por Ruby. Ruby reconoce su impotencia “*pensé que sola iba a poder, pero no pude*”.



**Foto 3.**  
*Auggie y Ruby*  
(Stockard  
Channing).

Felicity, drogadicta y embarazada, es otra versión de Rashid. Ambos tienen la misma edad, no conocen a su padre y están en problemas necesitando quien se ocupe de ellos. Pero Auggie está como Cyrus y Paul; habiendo invertido todo su interés en su propio negocio, no puede ayudar a Ruby. Otra vez sucede lo mismo que cuando Paul echó a Rashid: Auggie se queda mal y discute con el cliente “*la tienda está cerrada!*”. En otras palabras, no hay lugar para ocuparse de los otros.

En la siguiente escena, como reparando este desenlace, Cyrus decide darle trabajo a Rashid. Un trabajo que consiste en limpiar una habitación con cosas acumuladas desde hace como 20 años. Limpiar el pasado de recuerdos penosos. Rashid quiere saber hasta qué punto Cyrus está dispuesto a hacerse cargo de su responsabilidad; “*¿trabajador independiente o con beneficios?*”, le pregunta. Rashid, resentido, se lo hace difícil, pero finalmente termina aceptando el trabajo, entusiasmado. Rashid vuelve a fingir, una vez más, su identidad, y asumiendo a Paul como modelo ideal, finge ser Paul Benjamin, o ser su hijo.

Rashid y Cyrus trabajan juntos en la limpieza del pasado. Rashid encuentra un viejo televisor en blanco y negro; simboliza las imágenes, los ideales, el modelo de identificación —en este caso, bastante dañado; como su padre Cyrus—. Rashid y Cyrus trabajan juntos desocupando la habitación de muebles viejos y cachivaches; Rashid va más rápido; Cyrus necesita enfrentarse de a poco con el pasado

traumático y propone parar a descansar. Rashid le pregunta sobre su brazo, aunque ya sabe la respuesta. Cyrus cuenta su historia, su sufrimiento y la lección que la vida le dio.

Hace doce años Dios me miró y me dijo: «Cyrus, eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Primero voy a llenar tu cuerpo de alcohol y luego voy a ponerte detrás del volante de un coche, y entonces voy a hacer que estrelles ese coche y mates a la mujer que amas. Pero a ti, Cyrus, voy a dejarte vivir, porque vivir es mucho peor que la muerte. Y para que no te olvides de lo que hiciste a esa pobre chica, voy a arrancarte un brazo y a sustituirlo por un garfio. Cada vez que mires tu garfio, quiero que recuerdes que eres un hombre malo, estúpido y egoísta. Que te sirva de lección, Cyrus, que sea una advertencia para que te corrijas»<sup>49</sup>.

Rashid, sin dejarse impresionar le pregunta si ya aprendió la lección. Cyrus, abatido dice que no lo sabe, que lo intenta. Es, tal vez, el momento más auténtico del film.

Sin embargo, los acontecimientos dan un giro. Llega la nueva mujer de Cyrus, Doreen Cole, con su pequeño hijo, Cyrus Junior. Rashid ve que su padre no está tan dañado, tiene una mujer bonita y juega, cariñoso, con su hijo pequeño. Hasta cierto punto pudo rehacer su vida. Rashid queda muy conmovido; ¿admiración?, ¿celos?, ¿resentimiento?, difícil saberlo. La cuestión es que parece no encontrar su lugar allí; deja el dibujo, se lleva el televisor y vuelve a lo de Paul.

Paul, como Cyrus, perdió a su mujer y a su hijo, pero todavía no puede rehacerse. Rashid desea repararlo, compensarlo, y le lleva el televisor de Cyrus, su padre, su herencia, para que Paul, como Cyrus, pueda rehacer su vida. Pero las imágenes son borrosas; no es tan fácil.

Ahora es Paul el que enfrenta a Rashid con la verdad. Rashid habla de sus problemas, pero no cuenta todo; no cuenta nada del dinero ni de su robo. El relato sobre el encuentro de Rashid con el Ratero parece aludir simbólicamente al encuentro que Rashid acaba de tener con Cyrus, su padre; alguien muy peligroso con quien uno no desea cruzarse. *“Yo me crucé y estoy en problemas; él me reconoció, seguro sabe quién soy.”* Temeroso de enfrentar el encuentro con su padre, Rashid huyó de Cyrus como del Ratero: *“Unos segundos más y estaría muerto”*. Llama la atención, otra vez la idea de estar cerca de la muerte y salvarse por poco, como Paul frente al camión, o en cambio, morir, como Ellen en el robo al banco.

---

<sup>49</sup> *Ibidem*, pág. 87.



El encuentro entre padre e hijo, truncado o frustrado en el caso de Rashid y Cyrus, reaparece bajo otros personajes: Felicity, Auggie y Ruby...

Ruby presiona a Auggie a enfrentarse con su pasado. Ruby, para poder ver a Felicity, le mintió diciéndole que conocería a su padre. Pretende hacer lo mismo con Auggie, cuando para animarlo le dice *“sólo tienes que disimular un poco”*, *“No tienes que hacer nada, simplemente entrar allí y fingir. Es igualita a ti”*.

Felicity ha aceptado ver a su padre, pero del mismo modo que Rashid no da su verdadero nombre, ella no da la cara y aparece de espaldas. Se siente desilusionada al ver que Auggie no es gran cosa, como seguramente hubiera esperado. También aparece la idea del robo y de que el padre debe pagar: *“Chico me dijo que a lo mejor tenía dinero”*. Felicity ha abortado, no pudo soportarlo. Para Ruby y Auggie es demasiado traumático y deciden irse. Felicity se siente abandonada y, angustiada, se pone agresiva, pero al quedarse sola se siente mal; una oportunidad que se desvanece. La escena es la más traumática de todo el film. Pero ¿qué es, en sentido simbólico, lo tan traumático, lo que no se puede enfrentar? Veamos qué nos dice la escena siguiente.

Paul cuenta una nueva historia a Rashid. *“Escucha atentamente. Hace unos 25 años un hombre joven fue solo a esquiar a los Alpes. Hubo una avalancha, la nieve se lo tragó y el cuerpo nunca fue encontrado”* Rashid, tal vez angustiado por haber encontrado a su padre, dice *“Fin”*. Paul corrige, *“no, no es el fin, es el principio. Tenía un hijo... que entonces todavía era un niño. Pero pasaron los años y, cuando creció, también él se hizo esquiador”*. Es decir, que el hijo ha materializado la identificación con el padre.

Un día, el pasado invierno, salió solo por la montaña. Como a mitad de la ladera se sentó a almorzar junto a un peñasco. Al abrir su sandwich de queso... baja la vista y descubre un cuerpo congelado dentro del hielo, allí mismo, a sus pies. Se agacha para mirarlo más de cerca y de pronto tiene la sensación de que está mirando su imagen frente a un espejo, de que se está viendo a sí mismo. Allí está él, muerto, y el cuerpo está absolutamente intacto, sellado en un bloque de hielo, como alguien conservado en animación suspendida. Se pone en cuatro patas para mirar directamente la cara del muerto y se da cuenta de que está viendo a su padre... Y lo extraño es que el padre es más joven que el hijo ahora. El niño se ha convertido en un hombre y resulta que es más viejo que su padre.

Creo que esta escena, a través de esta extraña, oscura y conmovedora historia, condensa el sentido del film. Descubrir, tras la infancia, que los padres no coinciden con la imagen ideal que teníamos de niños. Esta imagen ideal es también la omnipotencia del hijo, por

eso es como mirarse al espejo. Poder hacer el duelo por la imagen omnipotente de los padres es también poder aceptarse a uno mismo con sus limitaciones. Es aceptar y perdonar a los padres. El que es capaz de hacer ese duelo crece, madura, se transforma en un hombre y se hace padre de sí mismo. Esto está contenido en la aparente paradoja de que el hijo es mayor que el padre.

Digámoslo más claro: cuando el hijo crece y se va haciendo adulto, llega un momento en que ya no necesita mantener la imagen infantil, idealizada, que tenía de su propio padre. Descubre entonces que su padre, alguna vez fue también un joven como él lo es ahora, o incluso aún más joven. El hijo ya no necesita reclamarle al padre la perfección del ideal, y este descubrimiento es vivido como una reconciliación, donde es el hijo quien comprende las dificultades y limitaciones del padre. Así, es como si el hijo se hubiera convertido en padre de su propio padre. El hijo es padre y el padre es hijo; o, en los términos del film, el hijo es más viejo que el padre.

Aquel que no es capaz de renunciar a esa imagen omnipotente e idealizada de su propio padre, aquel que no es capaz de hacer este duelo, vive como si estuviera muerto, en “animación suspendida”, aislado de los demás, congelado en un bloque de hielo.

Así, el film nos habla del paso de la vida infantil a la vida adulta a través del período de la adolescencia, en el cual la desilusión y el odio hacia el padre impiden la identificación y el crecimiento. Este tema está planteado al mismo tiempo en dos momentos vitales distintos; el de la adolescencia a través de Rashid y Felicity, y el de la segunda adolescencia, cuando los padres como Cyrus, Ruby, Auggie, deben hacerse padres de hijos adolescentes y hacer el duelo por las propias limitaciones en la materialización de los ideales. (También podemos incluir a Paul, tanto en el vínculo con Rashid como en sus dificultades para materializar su nuevo libro.)

Volvamos al film. Como un símbolo del crecimiento, tras la historia, aparece el cumpleaños de Rashid. Simbólicamente hablando, tras la lección de Paul, Rashid decide crecer y convertirse en adulto, aceptando a su padre Cyrus tal como es.

Como un juego, en la librería, Rashid empuja a Paul a enfrentar su propio duelo invitando a April<sup>50</sup>, la empleada de la librería, a la cena de celebración por su cumpleaños. Por esto, Rashid bromeando

---

<sup>50</sup> *April* significa abril; mes que, en el hemisferio norte, marca el inicio de la primavera. Proviene del latín *aprilis*, que alude al momento en que la tierra se “abre” y vuel-

dice que él es el padre y Paul el hijo. Paul entiende la metáfora y se deja guiar. Los tres parecen reconstituir la familia perdida; la familia de Paul, pero también la de Rashid.

En el bar encuentran a Auggie, quien se consuela maníacamente con Violet del traumático episodio con Ruby, con Felicity y con su pasado. Lo que no pudo hacer por Felicity lo hace por Rashid dándole trabajo por pedido de Paul. Paga, se hace responsable. Paul le dice a Auggie *“te debo una”*; Paul aún está en deuda —como con Rashid cuando éste lo salva del camión, al comenzar el film—, aún es impotente; puede aconsejar pero no hacerse responsable. Aún no paga su deuda... no hace su duelo.

En la siguiente escena en la tabaquería, Jimmy “el tonto” enseña a Rashid a deshacerse de la basura, símbolo del pasado, lo feo y doloroso, tirándola a otra parte. Es la negación maníaca, la irresponsabilidad paranoica que anticipa el accidente de los habanos. Rashid da un paso atrás en el camino del crecimiento.

En la siguiente escena Paul relata a Rashid la historia de Baktin, el escritor que se fumó su propio libro.

Es 1942, y está atrapado en Leningrado durante una de las peores épocas de la historia. Murieron 500.000 personas. Y ahí está Baktin, en un apartamento, esperando que lo maten. Tiene tabaco pero no papel, así que arranca las páginas de su trabajo de 10 años y las rompe para enrollar su cigarrillo. Su única copia. Si te vas a morir, ¿qué es más importante, leer o fumar?”

Fumar, como dijimos, es aquí el símbolo de vivir la vida; de encontrar el sentido de la vida; la diferencia, lo que da sentido. Baktin, apremiado por la muerte, vive con un futuro inmediato y por lo tanto, es capaz de renunciar a sus grandes ideales de “famoso escritor” y encuentra en el fumar, el placer de estar vivo. Esto anticipa la próxima lección en el proceso de crecimiento de Rashid: el pago que hará por los habanos que arruinó, renunciando a su “gran futuro en la Universidad”, pero encontrando el alivio de la reparación y la amistad. Luego de escuchar la historia de Baktin, Rashid no le cree a Paul que eso sea verdad, que alguien pueda elegir fumarse su propio libro, renunciando a un futuro mejor. Surge la misma duda que en el cuento de Navidad: ¿qué es verdad, qué es ficción?, y cuando

---

ve a florecer luego del frío invierno. La elección de este nombre para la nueva pareja de Paul parecería aludir a su “renacimiento” luego del duelo y la melancolía.

Paul busca el libro para aseverar la historia que acaba de contar, descubre el dinero que Rashid ocultó en la biblioteca. Son los 5.814 dólares que el Ratero robó de la joyería.

Paul hace confesar a Rashid su culpa, su robo. El dinero, que para Rashid tiene el sentido de su futuro, la Universidad, simboliza el aferrarse a la imagen ideal del padre, rechazando el padre real que ha aparecido en el horizonte; mutilado pero real. Como ya vimos, Rashid había dicho a tía Em: *“para mí el hijo de puta está muerto”*. En otras palabras, “no tengo padre; no tengo un padre que me dé un futuro, tengo el dinero que es el futuro que yo quiera”. Rashid se niega a entregar el dinero al Ratero; como vimos, el Ratero simboliza la imagen del padre temido y por lo tanto, odiado. Rashid se niega, entonces, a hacer el duelo, a renunciar, a hacerse responsable, a perdonar y aceptar los límites propios y los del padre. Vive, por lo tanto, en un mundo peligroso, de mentira y persecución.

Paul, temiendo que el Ratero mate a Rashid si éste no le devuelve el dinero, le dice: *“tu futuro puede ser algo muy breve”*; como sucede con Baktin, la muerte es una posibilidad concreta.

Se produce entonces el accidente de los habanos –Rashid, por un descuido, arruina los cigarros importados que Auggie pensaba venderle a los jueces, ocasionándole una pérdida de 5.000 dólares– y la escena de la reparación en el bar, en la que cada cual da vuelta su silla, simbolizando así el enderezar lo que estaba patas para arriba. Rashid, no sin reticencia, orientado por Paul, paga 5.000 dólares para reparar el daño y así recuperar su empleo. Esto simboliza recuperar los amigos; reconciliar y reparar los objetos perseguidores del mundo interno. Hacerse responsable, en eso radica la credibilidad –aquella que Auggie dice haber perdido por culpa de Rashid–. Como dijimos, parece simbolizar el poner en práctica lo aprendido en la historia de Baktin, el escritor: renunciar a los grandes ideales –simbolizados por las infinitas posibilidades que daría el dinero– para vivir un presente mejor, y más placentero, recuperando el trabajo y reparando el vínculo con los amigos –simbolizado en el placer de fumar–.

Auggie, desconcertado, protesta: *“el dinero debe ser robado”*; Rashid le contesta: *“qué le importa de dónde viene, es suyo”*. Es lo mismo que Paul dirá a Auggie cuando se entera del robo de la cámara fotográfica. También aquí, como con la cámara, Auggie dará un buen uso de lo robado. Pero luego volveremos sobre esto. Digamos solamente que el buen uso que Rashid y Auggie harán del dinero robado al Ratero, el ladrón de la joyería, se repite en el símbolo del buen uso que Auggie

da a la cámara fotográfica robada al verdadero ladrón –Roger Goodwin, nieto de Ethel y, casualmente, compañero de robo del Ratero–.

Ahora falta que Paul pague su precio. Viene la escena de la paliza en la que el Ratero y Roger Goodwin van al departamento de Paul en busca de Rashid. La cerradura que no cierra es por donde se mete la vida, Eros y sus complicaciones, lo inevitable. Las mismas 15 cerraduras que destrabará la abuela Ethel para no pasar sola la Navidad. A esto mismo alude la escena siguiente, en la que Auggie explica a Jimmy la paradoja de no saber lo que va a venir. Jimmy confunde la paradoja con el paraíso; de este modo, podemos concluir que el estar abierto a lo inesperado es algo así como una bendición. Estar abierto a la vida, día a día, y a los cambios que ella nos propone.

En ese momento aparece Paul exhibiendo los estragos de la paliza recibida. Jimmy quiere saber si Paul está herido o finge. ¿Pagó su deuda?, ¿hizo su duelo? Auggie y Paul se preguntan por Rashid, quien, sintiéndose culpable –luego de llamar a la policía para salvar a Paul–, desaparece a refugiarse en lo de Cyrus.

Paul no puede ver la televisión. Las imágenes borrosas que desaparecen parecen simbolizar la dificultad para encontrar los ideales. Se ha quedado solo y no sabe cómo seguir su novela.

Auggie le da el dinero a Ruby para pagar el tratamiento de Felicity. También él, conmovido por el gesto de Rashid y siguiendo su ejemplo, siente la necesidad de reparar, de hacer algo por Felicity. Quiere saber si es su hija, pero para saber la respuesta –como en el caso del dibujo que Rashid no quiere mostrar a Cyrus– debe hacerse responsable y pagar. Ruby, con la misma sonrisa, misteriosa e irónica, que Auggie pone al final de su cuento, lo deja decidir a él: *“las posibilidades son 50 y 50”*. Auggie no sabe si miente o no. Pero acaso, ¿importa?

Veámoslo desde otro ángulo. La vida le regala la oportunidad de tener una hija... tal vez no la que hubiera querido, pero la que hubiera querido no la tiene y en cambio Felicity puede ser su hija si está dispuesto a aceptarla. *Eso* es lo que Auggie debe decidir; no si Ruby miente o dice la verdad.

Ahora llega el turno de Cyrus. Rashid llama por teléfono a Paul, pero no hay nadie en casa. Es interesante que cuando el film se va a ocupar de Cyrus hace desaparecer a Paul, como si se quitara del medio al padre sustituto para que el verdadero padre tome el lugar que le corresponde.

Auggie sí está; cuando Rashid lo llama está pegando las fotos de su obra. Es un símbolo de estar en el momento presente –como se verá

en la próxima escena, Auggie le dice a Rashid, en relación a decir la verdad, que ningún momento es mejor que el momento presente—. Rashid llama, y concertan la cita con Paul y Auggie en el taller de Cyrus, en un momento en que, según cree Rashid, Cyrus no va a estar.

El día de la cita, Rashid pinta de blanco el cuarto que limpiaron de muebles viejos; muebles que interpretamos como un símbolo del pasado doloroso que no se podía recordar. Es, como símbolo, el “título” de la escena en la que blanqueará sus cuentas. El verdadero padre deberá tomar su lugar; ahora, sin más dilaciones y aceptando las cosas como son, dejando de lado todo lo ideal que no pudo o podrá ser.

Inesperadamente, llegan Cyrus y Doreen a invitar a Rashid a un picnic. Es la cuota de lo inesperado, la vida que se manifiesta complicando y enriqueciendo las cosas. Pero también muestra cómo ellos buscan incluirlo en la familia y es Rashid el que lo evita, por sus celos y su resentimiento.

Llegan Paul y Auggie. Paul —todavía lastimado por la paliza recibida— dice que sus heridas son el precio que paga el escritor por tener experiencias directas; *“Investigación; si lo meto en mi libro puedo deducir los gastos médicos”*. Quiere decir que no está enojado, que ha aprendido la lección. Auggie dice que no podrá deducir esa ganancia de los impuestos. Como si quisiera evitar que Paul se quitara la responsabilidad, *“no vale recibir la paliza y que otro pague los gastos médicos”*, dice Auggie.

Cyrus desea conocer a los amigos de Rashid y se sorprende al conocer al verdadero Paul Benjamin —recordemos que el verdadero nombre de Rashid es Tomas Jefferson Cole y que así como le mintió a Paul diciéndole que su nombre era Rashid, le mintió también a Cyrus diciéndole que su nombre era Paul Benjamín—. Cyrus quiere saber cómo es que tienen el mismo nombre. Rashid miente y dice: *“¿acaso tú y Junior no tiene el mismo nombre?”*. Es como si le dijese: “Cyrus Junior lleva el nombre de su padre; yo no tengo padre y puedo elegir el padre que yo quiera”.

Auggie y Paul no se hacen solidarios con Rashid. Rashid protesta diciendo que desea hacer su confesión —símbolo de hacer su duelo— cuando él lo crea oportuno. Auggie —el mismo que recomendara a Paul vivir la vida día por día— dice: *“ningún momento es mejor que el presente”*. Los acontecimientos se precipitan.

Rashid dice a Cyrus su verdadero nombre, y Cyrus, shockeado, se enfurece. Todos pelean; todos sufren y quedan dolidos. El clima del picnic, en absoluto silencio y sin música de fondo, refleja el momento de integración y elaboración. Paul ofrece fumar a Cyrus; como diji-

mos, vivir la vida o, en este contexto, aceptar las cosas de la vida, tal como son. Cyrus rechaza el ofrecimiento, pero luego de pensarlo mejor, saca su propio cigarro y ofrece uno a Paul. Cyrus y Rashid se miran; Rashid baja la mirada y acaricia la cabeza del pequeño Cyrus Junior. La escena es conmovedora; huelgan las palabras.



**Foto 4.**  
*Luego de  
la pelea.*

Aquí, con este clima de integración, podría terminar el film; pero aún falta saber de Auggie.

En un recorrido serpenteante, el tren se acerca nuevamente a Brooklyn, pero esta vez de izquierda a derecha. Por un lado, simboliza el paso del tiempo; por el otro, el cambio de dirección en la toma simboliza que hemos salido del pasado (encierro melancólico) para apuntar hacia el futuro<sup>51</sup>. Esta vez la imagen es en colores, como queriendo significar que ya no es el tiempo congelado y vacío del encierro melancólico en el que los personajes estaban sumidos al comienzo del film.

La vida continúa, pasó el verano y llegamos a las vísperas de Navidad. En el negocio hablan de la necesidad de inventar un enemigo

<sup>51</sup> Dado que, como occidentales, estamos habituados a leer de izquierda a derecha, nos representamos “la flecha del tiempo” yendo de izquierda (el pasado) a derecha (el futuro). De este modo, cuando vemos un objeto desplazarse en la pantalla en esa dirección tendemos a interpretar que el objeto va; se aleja. Cuando el objeto se desplaza en sentido inverso, de derecha a izquierda, interpretamos que viene. También cuando vemos una fotografía, la recorremos con la mirada “leyéndola” de izquierda a derecha. Por ejemplo si vemos una fotografía de una escalera con la parte más alta a la izquierda y la más baja a la derecha, nuestra impresión más inmediata es que la escalera “baja”. Si invertimos la fotografía, ahora nos da la impresión de que la escalera “sube”.

para mantener ocupados a los del Pentágono. En otras palabras, el perseguidor es una fantasía.

Paul ahora está en pareja, presumiblemente con April. Hizo su duelo, pero aún necesita de su amigo Auggie, ya que no encuentra inspiración para el cuento de Navidad que le solicitaron del *New York Times*.

Permítaseme citar unas palabras del “*Cuento de Navidad de Auggie Wren*” de Paul Auster:

Las propias palabras ‘cuento de Navidad’ tenían desagradables connotaciones para mí, en su evocación de espantosas efusiones de hipócrita sensiblería y melaza. Ni siquiera los mejores cuentos de Navidad eran otra cosa que sueños de deseos, cuentos de hadas para adultos, y por nada del mundo me permitiría escribir algo así. Sin embargo, ¿cómo podía nadie proponerse escribir un cuento de Navidad que no fuera sentimental? Era una contradicción en los términos, una imposibilidad, una paradoja”<sup>52</sup>.

A través de la idea de la Navidad volvemos atrás en la elaboración realizada. La Navidad es el nacimiento del niño Jesús, el hijo del Dios-Padre, Todopoderoso. Época de idealizaciones, en la que el duelo por la imagen ideal de los padres de la infancia sangra por las heridas que no cicatrizaron; la Navidad constituye un momento muy peculiar de la vida. Como durante el sueño, uno desea hacer un paréntesis en el trato con la cruda realidad y cerrando los ojos al mundo, ciegos como la abuela Ethel, deseamos un mundo a la medida de nuestras ilusiones. Deseamos también una vida mejor, una familia mejor, llena de armonía y buenos sentimientos.

Es también época de balance entre lo que somos y lo que nos hubiera gustado ser, y apurados por cuentas que no cierran, queremos sacar adelante el descubierto con alguna apurada obra de bien que nos permita ilusionarnos con la idea de que somos más buenos y merecemos más. Esto hace que en general uno se sienta mal, y por eso suele decirse que las Navidades son felices sólo cuando uno es un niño o cuando tiene un niño cerca para contagiarse de su entusiasmo.

Volvamos al film. Paul pregunta a Auggie si conoce un cuento de Navidad. Auggie no lo duda; le responde que conoce montones. En otras palabras, sabe de ilusiones infantiles y por lo tanto, puede inventar un cuento de Navidad cuando quiera. Basta con sólo figurar

---

<sup>52</sup> Auster, Paul, *op. cit.*, pág. 165.



cumplidos los deseos; el secreto es asegurar que hasta la última palabra todo es verdad.

Como dirá Paul, decir mentiras, inventar una historia, exige saber pulsar los botones adecuados, y para Paul, en ese arte, Auggie es un Maestro. Pero el autor, a través de Auggie, desea filtrar una enseñanza, para no escribir solamente “*una espantosa efusión de hipócrita sensiblería*”.

A cambio de un almuerzo, Auggie contará a Paul un cuento de Navidad. En el bar, Auggie observa en el diario la muerte del Rateo y Roger Goodwin<sup>53</sup>. Por un lado, retomando el hilo del film esto parece simbolizar que ya no hay peligro, ya no hay perseguidor. Pero en relación con el cuento, parece querer advertirnos que Auggie inventa la historia de Roger Goodwin en el momento, a partir de los mismos acontecimientos que fuimos viendo durante el film.

Casi como anticipando una moraleja de la historia, Auggie elige explicar el origen de la cámara y de lo que constituye la obra de su vida; es decir, el secreto de buscar el sentido de la vida, día a día, en las pequeñas diferencias.

Para quienes no la recuerden, transcribiremos la historia como figura en el guión (págs. 153 a 162), obviando los movimientos de cámara —y algunas acotaciones escénicas— a los fines de agilizar la lectura. La escena del largo monólogo comienza con Auggie y Paul sentados a la mesa de un restaurante.

Auggie —De acuerdo. (*Pausa. Piensa*) ¿Recuerdas que una vez me preguntaste cómo empecé a hacer fotos? Bueno, esta es la historia de cómo conseguí mi primera cámara. En realidad, es la única cámara que he tenido. ¿Me sigues hasta aquí?

Paul —Sin perder palabra.

Auggie —De acuerdo. (*Pausa*) Así que esta es la historia de cómo sucedió. (*Pausa*) De acuerdo. (*Pausa*) Fue en el verano del '76, cuando empecé a trabajar para Vinnie. El verano del bicentenario. (*Pausa*) Una mañana entró un chico y empezó a robar cosas de la tienda. Está de pie al lado del expositor de periódicos de la pared del fondo, metiéndose revistas de mujeres desnudas debajo de la camisa. Había mucha gente en aquel momento, así que al principio no lo vi... Pero cuando me di cuenta de lo que estaba haciendo, empecé a gritar. Echó a correr como una liebre y cuando yo conseguí salir de detrás del mostrador, él ya iba como una exhalación por la Séptima Avenida. Lo perseguí más o menos media manzana, y luego renuncié. Se le había caído algo, y como yo no tenía ganas de seguir corriendo, me agaché para ver lo que era.

<sup>53</sup> Si bien en el film no se alcanza a ver que en el periódico que lee Auggie uno de los dos ladrones muertos se llama Roger Goodwin, esto sí es explícito en el guión del film (Auster, Paul, *op. cit.*, pág. 151).

“Resultó que era su cartera. No había nada de dinero, pero sí su carnet de conducir junto con tres o cuatro fotografías. Supongo que podía haber llamado a la policía para que le arrestara. Tenía su nombre y dirección en el carnet, pero me dio pena. No era más que un pobre desgraciado, y cuando miré las fotos que llevaba en la cartera, no fui capaz de enfadarme con él...”

“Roger Goodwin. Así se llamaba. Recuerdo que en una de las fotos estaba de pie al lado de su madre. En otra estaba sosteniendo un trofeo conseguido en la escuela y sonriendo como si acabara de ganar el premio gordo de la lotería. No tuve valor. Un pobre chico de Brooklyn sin mucha suerte, y, además, ¿qué importaban un par de revistas pornográficas?...”

“Así que me quedé con la cartera. De vez en cuando sentía el impulso de devolvérsela, pero lo posponía una y otra vez y nunca hacía nada al respecto. Luego llega Navidad y yo me encuentro sin nada que hacer. Vinnie iba a invitarme a su casa, pero su madre se enfermó y él y su mujer tuvieron que marcharse a Florida en el último minuto. Así que estoy sentado en mi piso esa mañana, compadeciéndome un poco de mí mismo, y entonces veo la cartera de Roger Goodwin sobre un estante de la cocina. Pienso qué diablos, por qué no hacer algo bueno por una vez, así que me pongo el abrigo y salgo para devolver la cartera...”

“La dirección estaba en el barrio de las viviendas públicas. Aquel día helaba y recuerdo que me perdí varias veces tratando de encontrar el edificio. Allí todo parece igual, y recorres una y otra vez la misma calle pensando que estás en otro sitio. Finalmente encuentro el apartamento que busco y llamo al timbre...”

“No pasa nada. Deduzco que no hay nadie, pero lo intento otra vez para asegurarme. Espero un poco más y, justo cuando estoy a punto de marcharme, oigo alguien que viene hacia la puerta arrastrando los pies. Una voz de vieja pregunta, quién es, y yo contesto que estoy buscando a Roger Goodwin. “¿Eres tú, Roger?”, dice la vieja, y luego descorre unos quince cerrojos y abre la puerta...” “Debe tener por lo menos ochenta años, quizás noventa, y lo primero que noto es que es ciega. “Sabía que vendrías, Roger”, dice. “Sabía que no te olvidarías de tu abuela Ethel en Navidad.” Y luego abre los brazos como si estuviera a punto de abrazarme.”

“Yo no tenía mucho tiempo para pensar, ¿comprendes? Tenía que decir algo de prisa, y antes de que pudiera darme cuenta de lo que estaba ocurriendo, oí que las palabras salían de mi boca. “Está bien, abuela Ethel”, dije. “He vuelto para verte el día de Navidad.” No me preguntes por qué lo hice. No tengo ni idea. Simplemente salió así, y de pronto aquella vieja me abrazaba delante de la puerta y yo la abrazaba a ella. Era como un juego que los dos decidimos jugar, sin tener que discutir las reglas. Quiero decir que aquella mujer *sabía* que yo no era su nieto. Estaba vieja y chocha, pero no tanto como para no notar la diferencia entre un extraño y su propio nieto. Pero la hacía feliz fingir, y puesto que yo no tenía nada mejor que hacer, me alegré de seguirle la corriente...”

“Así que entramos en el apartamento y pasamos el día juntos. Cada vez que ella me preguntaba cómo estaba, yo le mentía. Le dije que había encontrado un buen trabajo en un estanco, le dije que estaba a punto de casarme, le conté cien cuentos chinos y ella hizo como que se los creía todos. “Eso es estupendo, Roger”, me decía, asintiendo con la cabeza y sonriendo. “Siempre supe que las cosas te saldrían bien...”

“Al cabo de un rato empecé a tener hambre. No parecía haber mucha comida en la casa, así que fui a una tienda del barrio y llevé un montón de cosas. Un pollo precocinado, una sopa de verduras, un recipiente de ensalada, toda clase de cosas. Ethel tenía un par de botellas de vino guardadas en su dormitorio, así que entre los dos conseguimos preparar una comida de Navidad bastante decente...”

“Recuerdo que los dos nos pusimos un poco alegres con el vino, y cuando terminamos de comer fuimos a sentarnos en el cuarto de estar, donde las butacas eran más cómodas.”

“Tenía que hacer pis, así que me disculpé y fui al baño que había en el pasillo. Fue entonces cuando las cosas dieron otro giro. Ya era bastante disparatado que hiciera el numerito de ser el nieto de Ethel, pero lo que hice luego fue una verdadera locura, y nunca me he perdonado por ello...”

“Entro en el cuarto de baño y, apiladas contra la pared al lado de la ducha, veo un montón de seis o siete cámaras. De treinta y cinco milímetros, completamente nuevas, aún en sus cajas. Deduzco que es obra del verdadero Roger, un sitio donde almacenar un botín reciente. Yo no había tomado una foto en mi vida, y ciertamente nunca había robado nada, pero en cuanto veo esas cámaras en el cuarto de baño, decido que quiero una para mí. Así de sencillo. Y sin pararme a pensarlo, me meto una de las cajas bajo el brazo y vuelvo al cuarto de estar...”

“No debí estar ausente más de tres minutos, pero en ese tiempo la abuela Ethel se había dormido. Demasiado chianti, supongo. Entré en la cocina para fregar los platos y ella siguió durmiendo a pesar del ruido, roncando como un bebé. No parecía lógico molestarla, así que decidí marcharme. Ni siquiera podía escribirle una nota diciéndole adiós, puesto que era ciega y todo eso, así que simplemente me fui. Dejé la cartera de su nieto en la mesa, cogí la cámara otra vez y salí del apartamento... Y ese es el final de la historia.”

Paul —¿Volviste alguna vez?

Auggie —Una sola, unos tres o cuatro meses después. Me sentía tan mal por haber robado la cámara que ni siquiera la había usado aún. Finalmente tomé la decisión de devolverla, pero la abuela Ethel ya no estaba allí. En su apartamento vivía otra persona y no sabía decirme dónde estaba ella.

Paul —Probablemente había muerto.

Auggie —Sí, probablemente.

Paul —Lo cual quiere decir que pasó contigo su última Navidad.

Auggie —Supongo que sí. Nunca se me había ocurrido pensarlo.

Paul —Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo muy bonito por ella.

Auggie —Le menté y luego le robé. No veo cómo puedes llamarle a eso una buena obra.

Paul —La hiciste feliz. Y, además, la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero dueño.

Auggie —Todo por el arte, ¿eh, Paul?

Paul —Yo no diría eso. Pero, por lo menos, le has dado un buen uso a la cámara.

Auggie —Y ahora ya tienes tu cuento de Navidad, ¿no?

Paul — *(Pausa. Piensa)* Sí, supongo que sí.

*(Paul mira a Auggie. Una sonrisa malévola se extiende por la cara de Auggie. La mirada de sus ojos es tan misteriosa, está tan llena del brillo de algún placer interior, que Paul empieza a sospechar que Auggie se ha inventado toda la historia. Está a punto de preguntarle a Auggie si se ha quedado con él, pero luego se contiene, comprendiendo que Auggie nunca se lo dirá. Paul sonríe.)*

Paul –La mentira es un verdadero talento, Auggie. Para inventar una buena historia, una persona tiene que saber apretar los botones correctos. (*Pausa*) Yo diría que tú estás en lo más alto, entre los maestros.

Auggie –¿Qué quieres decir?

Paul –Quiero decir que es una buena historia.

Auggie –Mierda. Si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?

Paul –Exactamente. No valdría la pena vivir, ¿verdad?

La acción se sitúa en el año del bicentenario, cuando Auggie comenzó a trabajar en el estanco de los cigarros. Esto simboliza el crecimiento, dejar la infancia para empezar a trabajar como adulto.

El cuento parte del robo de revistas que sucede al comienzo del film; la escena es idéntica para mostrar el origen real sobre el cual Auggie construye la ficción. El personaje inicial es sustituido por el malvado Roger Goodwin, cuya muerte acaba de leer Auggie en el diario. Goodwin, traducido al español, podría significar “ganar el bien”, que el bien triunfe o prevalezca. Lo bueno gana a lo malo, es ver el lado bueno de las cosas; aceptar que aun lo malo tiene su lado bueno.

Así es Roger Goodwin, como lo muestran las fotos de la billetera; el joven delincuente alguna vez fue un buen niño, querido por su madre y su abuela Ethel; un niño que se entusiasmó con ganar el trofeo de la escuela. Auggie decide no denunciarlo y se guarda la billetera, como queriendo recordar que todo tiene su parte buena.

Llega la Navidad y Auggie se encuentra solo y melancólico, compadeciéndose de sí mismo. Ve la billetera y se ilusiona con hacer una obra de bien, reparar su mundo interno lleno de objetos que lo han abandonado. Auggie nos ofrece la posibilidad de dejarnos seducir por la idea de que ha hecho una obra de bien; que él y Ethel no pasaron solos la Navidad, que la hizo feliz; pero es una ficción. El Auggie que él no es pasó una Navidad con la abuela que no tiene, contándole lo bien que le va y cómo consiguió un trabajo en una tabaquería y que pronto se va a casar; escuchando para todos estos logros fingidos, palabras de aprobación que no siente merecer. Ethel, por su parte, fingió ser la amorosa abuela del cariñoso nieto que no tiene. ¿Suena demasiado traumática la realidad? ¿Elegiremos, por ese motivo, vivir en la ficción de lo que no somos?

Es justamente lo fatuo de esa gratificación que proviene de la ficción lo que, dejando a Auggie con las manos vacías, lo impulsa al deseo de apoderarse de lo que no es suyo. A robar la cámara. Sin embargo, esto aparece figurado como el premio por haber realizado una

buena obra. Ethel ciega, ya no se anima a mirar su realidad. No sabiendo cómo seguir la disparatada ficción se duerme, en un letargo de negación: “*demasiado chianti*”.



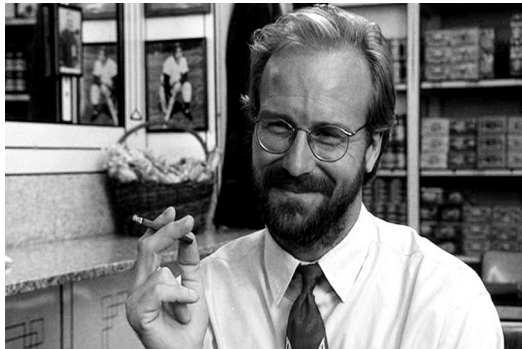
**Foto 5.**  
*Auggie robando la cámara a Ethel (Clarice Taylor).*

Vemos que Auggie se queda mal; los remordimientos no le dejan usar la cámara. No los remordimientos por el robo, sino por el engaño y la mentira. Se siente vacío y necesita volver a reparar. Pero Ethel ya no está. El buen uso que Auggie dará a la cámara, hecho inseparable del cuento de Navidad, proviene entonces de una integración depresiva. Auggie aprendió la lección: si queremos una vida mejor, no debemos dejarnos seducir por los cuentos de Navidad y los cantos de las sirenas; no debemos figurar nuestros deseos como cumplidos, sino materializarlos; día a día, un poco cada vez, sin prisa, pero sin pausa. Como la obra de Auggie que exige sólo 5 minutos al día, pero una férrea constancia.

El diálogo final está lleno de sutilezas. Paul ha comprado la historia. “*Fue una buena obra, Auggie. Hiciste algo bonito por ella.*” Auggie parece divertido: “*Le mentí y le robé. No veo cómo puedes llamarle a eso una buena obra.*” “*La hiciste feliz. Y, además, la cámara era robada. No es como si la persona a quien se la quitaste fuese su verdadero propietario.*” Auggie, sonríe irónico, “*Todo por el arte, ¿eh, Paul?*” “*Yo no diría eso. Pero, por lo menos le has dado un buen uso a la cámara.*” “*Y ahora ya tienes tu cuento de Navidad, ¿no?*” En estas últimas palabras se produce un metálogo; como si Auggie le dijese: “y tú también te dejas engañar con el pretexto de tener tu cuento”.

Auggie sonríe malévolamente y Paul comprende que ha sido engañado. No obstante felicita a Auggie por su talento. Auggie disimu-

la y dice: “Mierda. Si no puedes compartir tus secretos con los amigos, ¿qué clase de amigo eres?”. Paul responde: “Exactamente. No valdría la pena vivir, ¿verdad?”. Auggie es un buen amigo porque deja que Paul perciba el engaño; como si le dijese: “Déjate de tonterías y de ilusiones de grandes obras de bien, de pensar que deberías ser mejor de lo que eres y que así recibirías lo que te gustaría tener y no tienes. Hay que vivir la vida, día a día, sin hacer cuentas; sabiendo apreciar el lado bueno, las pequeñas diferencias”.



**Foto 6.**  
Paul Benjamin  
luego de oír el  
cuento de Navidad.

En resumen, el film enfoca el tema del duelo por la imagen ideal de los padres de la infancia, pero lo hace de una manera extraña y engañosa, mezclando dos niveles distintos. La mezcla de estos dos niveles nos deja aturcidos y confundidos, y, seducidos por nuestros propios ideales, no sabemos qué pensar, qué creer. Si es cierto o falso, qué es la mentira y qué es la verdad, qué está bien y qué está mal.

Un nivel es el de la ilusión, la negación, la mentira y el engaño. La Navidad, “todo por el arte”, “que importa que sea mentira si te hace feliz”, “todo vale por una buena causa”. Este es el nivel de la cortina de humo que nos oscurece las cosas.

El otro nivel es el del duelo, la reparación, la aceptación del daño, del límite. La autenticidad. El verdadero sentido de la vida a partir de vivir el presente, en las pequeñas cosas, en las diferencias, buscando lo mejor y el lado bueno, pero desde la autenticidad. Este es el nivel de la señal de humo que nos invita a descubrir lo verdadero.

Sin embargo, el autor no se ensaña, desde una moralina puritana, en condenar la mentira, la ficción o el engaño; ni siquiera el robo. Al contrario. Parece destacar un aspecto positivo de la mentira.

La mentira, el engaño y el robo nos llaman la atención sobre aquello que nos está faltando, y a partir de la ficción de lo que querríamos ser, podemos encaminarnos a la auténtica materialización de los ideales. Es lo que hizo Auggie con la cámara robada.

En este sentido es como si Auggie dijera a Paul: “Antes de tener mi cámara, yo también creía en cuentos de Navidad. Qué importa cómo conseguí mi cámara si aprendí la lección y puedo ahora darle un buen uso que llena mi vida. La buena obra no fue hacer feliz a la abuela Ethel; ella se quedó dormida tan mal y tan vacía como yo. Si algo bueno salió de todo ese disparate, es que aprendí a vivir mi vida sin cuentos de Navidad.”

Veamos, para terminar, este mismo tema en palabras de Luis Chiozza<sup>54</sup> (1978b [1977], pág. 118):

Podemos vivir en la verdad, la realidad, la autenticidad y la actualidad, o podemos vivir en la mentira, la fantasía, la falacia y también en la historia de un ayer que ya no es. Podemos vivir en lo que somos o podemos vivir imaginando ser lo que no somos, cuando alcanzamos con el pensamiento lo que fue y ya no es, aquello que constituye de este modo nuestro deseo de ser lo que ahora no somos. Pero tenemos, además, una tercera forma de vivir, a la cual pertenecen la transferencia, el teatro y el juego. En esta tercera manera, en un continuo “viaje” entre la percepción de lo que somos y la imagen de lo que deseamos ser, se constituye la vivencia nueva de un como si lo fuéramos. Así, en una suerte de ilusión [...] apresamos ese campo intermedio entre la vida que llamamos “real” y la historia.[...] este campo intermedio del “como si” se ubica en cada situación estática particular a una distancia variable entre ambos extremos, de modo que en un momento la transferencia es un hecho que no se distingue de la vida “real” y en otro es un dicho que se cuenta como una “pura historia.”

---

<sup>54</sup> Chiozza, Luis, “La interpretación de la transferencia-contratransferencia”, en *Hacia un teoría del arte psicoanalítico*, Buenos Aires, Alianza, 1998, pág. 118.

## CAPÍTULO VII

### HERMANOS POR SIEMPRE (*Dominick & Eugene*)

*Dominick & Eugene*<sup>55</sup> es un film de 1988, dirigido por Robert Young, escrito por Corey Blechman, Danny Porfirio y Alvin Sargent, a partir de un argumento de Danny Porfirio, y producido por Marvin Minoff y Mike Farrell para *Orion Pictures Corporation*, con Lee R. Mayes como productor asociado. La dirección de fotografía estuvo a cargo de Curtis Clark; el montaje de Arthur Cobrun, y el diseño de vestuario y de producción a cargo de Hilary Rosenfeld y Dong Kraner, respectivamente. En Argentina, el film se distribuye en formato VHS por *Gativideo* con el título *Hermanos para siempre*. Con cierta frecuencia, se emite por canales de cable con el título original.

Cuenta con las actuaciones protagónicas de Tom Hulce, en el papel de Dominick “Nick” Luciano, Ray Liotta, como Eugene “Gino” Luciano, y Jamie Lee Curtis, como Jennifer Reston.

*Dominick & Eugene* es un film conmovedor y profundo que cuenta con excelentes actores y magníficas actuaciones. Tom Hulce —nominado en 1985 al Oscar y al Globo de Oro por su actuación en *Amadeus*— fue nominado al Globo de Oro por su interpretación de Dominick Luciano, premio que, ese año (1989), ganó Dustin Hoffman por su memorable papel en *Rainman*.

#### **Argumento:**

Nick y Gino son hermanos mellizos; la madre de los mellizos murió en el momento del parto, y el padre los abandonó cuando aún eran niños. En el presente del film, Gino cursa el último año de la Facultad de Medicina, y Nick, retrasado mental, costea los estudios de Gino trabajando como recolector de basura.

El film comienza en el momento en que la fuerte unión entre Nick y Gino se ve amenazada por dos factores: el primero de ellos es que Gino, para

---

<sup>55</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 19 de julio de 1996.



completar sus estudios, debe viajar a otra ciudad y teme que Nick no pueda arreglárselas solo; el segundo es la aparición de Jennifer, una joven estudiante de Medicina con quien Gino inicia un romance. Para poder superar esta crisis, ambos hermanos deberán enfrentarse con dolorosos recuerdos de su pasado infantil.

Creo que no es exagerado afirmar que el director de este film se ha propuesto, con la ayuda de un buen guión y de excelentes actores, traducir al lenguaje de la vida una serie de conocidos conceptos psicoanalíticos. Vemos logradas escenas que muestran la angustia frente al recuerdo de la escena traumática infantil; vemos cómo el engaño y la represión de los sucesos traumáticos se vinculan con la inhibición intelectual, y también, cómo la sexualidad participa en el desarrollo intelectual del niño, estimulando o inhibiendo la curiosidad y la actividad investigadora.

Sin embargo, la afirmación precedente no alcanza para contestar la pregunta más simple: ¿Por qué esta historia, aún luego de verla dos y tres veces, y conociendo el desenlace que deshace el misterio, nos resulta tan conmovedora? Sería comprensible que alguien con una historia similar se conmoviera al verse reflejado en alguno de los personajes; por lo tanto, si todos nos conmovemos, será porque en algo, que todavía no sabemos qué es, nos sentimos reflejados por estos personajes.

Intentaremos averiguar qué es eso universal, escondido en esta historia, procediendo de la misma manera que lo hacemos al interpretar un sueño. Para esto debemos considerar las distintas escenas y personajes como símbolos que, al mismo tiempo, representan y ocultan significados distintos a los aparentes. En algunos casos, para poder interpretar adecuadamente los símbolos es necesario disponer de algunos elementos teóricos; por lo tanto, antes de comenzar resumiré, brevemente, aquellos conceptos que, según creo, facilitarán la comprensión de la interpretación que sigue.

Para Freud la pulsión de saber es una parte sublimada de la pulsión sádica o de apoderamiento. La investigación del niño se pone en marcha por la amenaza de perder el amor de los padres frente al nacimiento (real o temido) de un hermano; por lo tanto, la curiosidad toma por objeto al nacimiento. Sin embargo, el desconocimiento del poder fecundante del semen y de la existencia de la vagina hace fracasar la investigación. El posterior descubrimiento de la va-

gina, es para el varoncito sumamente angustiante debido a que confunde la vagina con la pérdida del pene. La amenaza de castración adquiere entonces una dimensión de peligro real, y para defenderse de este peligro, el niño reprime su descubrimiento y niega la existencia de la vagina. Así, renuncia temporalmente al interés por la sexualidad, situación que el psicoanálisis llama “período de latencia”. Para este autor, por lo tanto, la inhibición intelectual se relaciona con la sexualidad, y ésta, a su vez, con el daño y la pérdida de una parte del cuerpo propio.

Para Melanie Klein, tanto los impulsos agresivos como la curiosidad del niño se dirigen al primer objeto que es, siempre, el cuerpo de la madre. Para esta autora los dos factores básicos para la inhibición intelectual son la angustia excesiva respecto del daño infligido al cuerpo de la madre y la angustia proveniente de cosas terribles que suceden en el interior del cuerpo propio, como producto, a su vez, de haber incorporado —a través de la lactancia— el cuerpo materno dañado.

Resumiendo, podemos decir que para ambos autores, la inhibición intelectual representa un intento de defensa frente a la conciencia de una fantasía de daño realizado activamente sobre un objeto o sufrido pasivamente en el cuerpo propio. Este daño es vivido como irreparable y despierta sentimientos de culpa que, si son muy intensos, devienen persecutorios. Para defenderse de esta persecución se puede proyectar la culpa de modo paranoico, o bien negar el daño, maníacamente.

Luis Chiozza, avanzando un paso más en estas descripciones, aclara que la culpa es ya un mecanismo de defensa maníaco que busca reinstalar la omnipotencia frente al sentimiento de no poder reparar, responsablemente, el daño. Junto al autorreproche —que busca extorsionar melancólicamente al objeto para que se haga cargo de la reparación—, estos mecanismos configuran intentos básicos de defenderse frente a la incapacidad de reparación. Pero ninguno de estos mecanismos permiten liberarse de este objeto dañado; el único camino válido es el de la reparación, que permite el duelo, y con él, la separación y el crecimiento.

Como vemos, muchos de los conceptos que acabamos de mencionar —la amenaza de abandono, la curiosidad sexual, la agresión, la negación, la incapacidad de reparación y la culpa—, son elementos que aparecen constantemente en este film determinando tanto la inhibición intelectual como la dificultad para separarse y crecer. Esta-

mos, entonces, en condiciones de emprender la interpretación de la historia que el film nos cuenta.

Amanece en Pittsburgh; nace un nuevo día, y la ciudad despierta.

En la guardia de un hospital, Gino con las manos ensangrentadas, intenta dar vida a un accidentado. Al llegar al quirófano cede la responsabilidad a los médicos levantando las manos en un gesto un tanto exagerado, como si quisiera proclamar su inocencia. Agitado, mientras se lava las manos, observa lo que sucede en el quirófano a través de un vidrio. Es una escena similar a la que vivirá Nick, al final del film, cuando, también a través de un vidrio, presencie angustiado el accidente y muerte de Mikey.

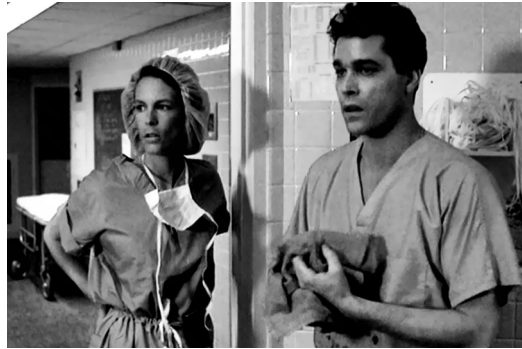
Lejos del drama, el perro Fred despierta a Nick de su sueño inocente lamiéndole la boca. Nick, ambivalente entre el placer por la muestra de afecto y la repugnancia, teme ser contagiado. Con la misma ambivalencia, se cepilla los dientes y luego, jugando a ser Hulk, deja caer el cepillo de dientes al inodoro.

Con estas dos escenas, el director nos presenta a los mellizos Dominick y Eugene Luciano, los protagonistas de este drama. Gino, atrapado en el intento de reparar algo que excede su capacidad; la sangre en las manos simboliza su culpa, y el lavárselas, su intento por desentenderse de una situación que le genera culpa y que vive como irreparable. Nick es despertado por el perro, quien representa los instintos y los afectos por oposición al pensamiento y el intelecto. La vida pulsional, entonces, despierta a Nick de su inocencia, con esa mezcla de placer, repulsión y peligro que experimenta el niño frente al despertar de la sexualidad.

Nacimiento, separación, accidente y muerte constituyen los pilares de este drama centrado, como veremos, en la culpa y la reparación, en el duelo y el crecimiento. Estos pilares, que se irán repitiendo a lo largo de la historia, se hallan en el origen de estos dos personajes, signando sus vidas. En efecto, la madre de los mellizos falleció durante el parto, a los 25 años; la misma edad que tienen los hermanos en la actualidad del film.

Gino cursa el último año de la carrera de medicina y cuida de su hermano Nick, retrasado mental, quien paga los estudios de Gino trabajando como recolector de basura. El film comienza en el momento en que la relación entre ambos debe sufrir un cambio en el equilibrio alcanzado; las primeras escenas presentan los dos factores que ponen en crisis la relación entre los protagonistas. El primero de ellos es que Gino, para concretar sus aspiraciones de recibirse de mé-

dico, debe viajar a Stanford a hacer su residencia; esto implica separarse de Nick, y Gino teme que su hermano no pueda arreglárselas sin él. Al mismo tiempo no desea renunciar al viaje, de modo que esto lo hace sentirse culpable. El otro factor es Jennifer, una estudiante menos avanzada que solicita a Gino clases particulares de farmacología. Como veremos, Jennifer será el catalizador del cambio que el viaje de Gino exige.



**Foto 1.**  
Gino (*Ray Liotta*)  
y Jennifer (*Jamie*  
*Lee Curtis*).

Veamos qué podemos comprender con los elementos que hasta aquí nos ofrece el director. Nick es un recolector de basura. La basura, como los excrementos, simboliza aquello que, ya vivido en el pasado, debe ser desechado para poder vivir lo nuevo; para esto es necesario llevar a cabo un proceso de excreción o desecho que el psicoanálisis llama duelo. El recolector de basura, por lo tanto, simboliza a alguien que, incapaz de realizar un duelo, detiene su vida en el pasado; un pasado que siente que no ha terminado de vivir. Su “retraso”, o su crecimiento lento —como prefiere llamarlo Nick—, también nos habla en este mismo sentido.

Gino desea ser médico. El interés por la medicina, por el curar, simboliza a su vez el deseo de reparar los objetos internos de los daños infligidos en el pasado. De este modo también Gino está fijado al pasado, aunque de un modo distinto al de Nick, ya que mientras el recolector de basura, nostálgico, desea aferrarse al pasado, el futuro médico desea reparar para poder liberarse de un pasado que experimenta como una condena. Mientras Gino desea mudarse a la futura casa en el lago que comprarán cuando Gino sea un médico exitoso, Nick, temeroso a los cambios, desea quedarse donde están.

Así como la plena significatividad del drama sólo se comprende al final, amalgamando el secreto del futuro viaje con el secreto del pasado infantil, así, Gino y Nick se encuentran atrapados en un difícil presente determinado por un pasado y un futuro. Podemos decir, entonces, que Gino, con su dificultad para enfrentar el futuro (el viaje), y Nick, con su dificultad para enfrentar el pasado (trauma infantil), representan desde dos ángulos distintos un mismo problema: la dificultad para la reparación y el duelo (el pasado) necesarios para el crecimiento y el progreso (el futuro).

Encontramos aquí un tema lo suficientemente universal como para que el espectador se vea reflejado. Frente a la dificultad para hacer los duelos que exige el crecimiento podemos, como Gino, sentirnos culpables por lo que dejamos atrás o, como Nick, aferrarnos al pasado resistiéndonos al crecimiento. Gino y Nick representan dos partes que, adentro nuestro, se debaten en conflicto. Desde otro enfoque, también podemos decir que frente a las dificultades en los vínculos significativos podemos encontrarnos actuando como Gino o como Nick, y sentir que la otra persona actúa el rol complementario.

Quizás, siguiendo esta línea interpretativa podamos considerar al tema del padre violento y sus consecuencias sobre el desarrollo infantil, como un tema más superficial que encubre otro, más universal, con el que todos hemos tenido que lidiar en el pasado y tendremos que seguir lidiando en el futuro: la dificultad para nacer, crecer, progresar y dirigirse al futuro y a lo que la vida nos depara, necesidad de la que nos defendemos sintiéndonos, o bien temerosos de abandonar lo conocido, o bien culpables por lo que es necesario dejar atrás. La agresión, que en el tema más superficial del film es considerada peligrosa, injusta y excesiva, en el tema más profundo es un elemento necesario para llevar a cabo el crecimiento y el progreso.

Recurriendo a una construcción podemos imaginarnos a estos hermanos mellizos nacidos en un parto difícil y accidentado, en el útero materno cuando se acerca el momento inevitable de nacer. Ambos temen salir primero y ambos temen quedarse solos y encerrados. Es una situación difícil que genera desconfianza y culpa. Para mitigar estos sentimientos quisieran poder hacer el pacto de quedarse juntos; como Nick, que propone a Gino: *“juntos hasta la muerte, ¿no?”*; pero esto no es posible dado que la realidad reinstala el malestar que motiva la necesidad de nacer. El pacto se transforma, entonces, en una relación enferma en la cual ambos se sienten atrapados. Veamos la escena del primer encuentro entre ambos protagonistas en el film.

Los roles son claros; Gino es el adulto, y Nick, el niño. Gino, con el peso de la noticia del viaje en el alma, ambivalente, decide introducir el tema. “¿Podrías cuidarte, no importa lo que pase?” Nick se angustia y busca distraer la situación derramando la leche sobre la mesa. Gino percibe la angustia de Nick y, arrepentido, cambia de tema preguntando “¿Qué es eso de la peste negra?”. Nick, mostrando su desconfianza, le responde “nunca sé si me mienten o no (...) debo estar preparado” y, habiendo percibido el cambio de tema que hizo Gino, vuelve sobre el punto “¿Qué me decías acerca de cuidarme solo?”. Gino ve que Nick no es tan ingenuo como parece y, asustado, retrocede. “Nada, no es nada, sólo preguntaba, créeme”. Nick duda un momento y luego sonríe victorioso. Gino, impotente y frustrado, se enoja con la excusa de que Nick olvidó pasar a Fred y lo reta excesivamente, como queriendo reinstalarlo en el lugar de tonto. Nick acepta su papel y se comporta como un niño en falta.

Aparecen nuevos personajes en la historia que, como en un sueño, representan aspectos internos de los personajes principales. Larry, el compañero de trabajo de Nick, representa una parte del propio Nick. Se trata de su parte paranoica y agresiva, expresada en los reclamos gremiales y en la cacería de ratas; una parte rechazada y proyectada fuera. Los diálogos entre Nick y Larry podemos imaginarlos como diálogos internos que Nick tiene consigo mismo. Mikey, un niño de unos 9 ó 10 años, en cambio, representa la parte con la que Nick se halla identificado: un niño inocente e ingenuo, víctima de un padre violento.

Larry le dice a Nick que es un estúpido, que cree todo lo que le dicen. Nick lo niega y prefiere hablar con Mikey, con quien la agresión sólo aparece en las revistas de historietas. Larry le reprocha el escaparse de la conversación: “¿encontraste alguien con tu coeficiente intelectual?”, y vuelve a la carga insistiéndole que debe reclamar y desconfiar, que su actitud es estúpida. Nick replica que no es estúpido, sólo un poco lento. Larry dice “lento no, vas a contramarcha”, queriendo significar que su estupidez radica en no querer ver las cosas como son. Nick responde enojado: “¡No!”; y acciona la trituradora de basura, simbolizando el deseo de reprimir lo que ya comienza a acercarse a su conciencia.

Nick ha percibido la intención de Gino de abandonarlo, y estimulado por su diálogo con Larry (su parte paranoica), se desatan en él los deseos agresivos; deseos que aparecen ejecutados por Larry en la cacería de las ratas. Las ratas viven de la basura, que, como dijimos representa el pasado; matar las ratas —cosa que Nick no se anima a

hacer— representa la agresión necesaria implícita en el duelo, que permite el crecimiento. Nick, en cambio, intenta reprimir los deseos agresivos pidiéndole a Jesús que cuide de sus objetos internos y que no deje que “*nadie lastime a nadie*”. Como en la historieta de la revista que comparte con Mikey, rezarle a Jesús es su “*arma secreta*”, con la que consigue mágicamente negar el daño y aplacar la desconfianza y la agresión.

Mientras tanto, Gino se encuentra con Jennifer a la hora pactada para la clase; pero Jennifer, en lugar de estudiar, quiere conversar, intimar. Gino huye del contacto diciéndole que la escuchará si le paga la clase, como un modo de negar su propio interés, aceptando sólo el interés económico. Jennifer representa la seducción sexual que estimula al cambio; representa la parte más desarrollada de Gino. Es capaz de estar sola, teniendo una familia que la respalda, y si bien, como ella misma dice, no tiene éxito al principio, la frustración no la derrota. Gino, en la actitud omnipotente que lo caracteriza durante todo el film, le asegura con respecto al examen: “*no tendrás problemas*”.

Como vemos, cada una de estas escenas, saltando de Gino a Nick, repiten una secuencia: comienzan con el estímulo al cambio y terminan con la represión y reinstalación de la situación anterior. Los estímulos de los que los protagonistas necesitan defenderse son la agresión y la sexualidad. De esta manera, el film nos transmite la idea de la dificultad para enfrentar un cambio. En las próximas escenas se aportan más elementos al drama.

Nick aparece aburrido con las imágenes de la TV mientras la señora Gianelli, la portera, se ha quedado dormida; parece representar que Nick se ha quedado solo en un útero viejo e insuficiente; necesita que Gino lo rescate. En la siguiente escena, Nick divide en dos el pastel que planea comer con Gino, pero Gino ha conocido a Jennifer y no vendrá a cenar. En la oscuridad, que simboliza al útero, Nick solo y angustiado, no puede dormir. Juega con el muñeco de Hulk, quien deberá salir al espacio exterior en una misión de rescate, arriesgando su propia vida. Hulk, el furioso monstruo verde, representa tanto a la agresión como a la envidia y a la vida fetal<sup>56</sup>; el rescate y

---

<sup>56</sup> Del mismo modo que Freud concibe la incorporación como una función cardinal durante la etapa oral del psiquismo, Luis Chiozza concibe a la envidia, representada simbólicamente por lo verde, como la función cardinal durante la etapa fetal de la vida, estructurada en torno al funcionamiento hepático. El lector interesado en este tema puede remitirse a Chiozza, Luis, *Picoanálisis de los trastornos hepáticos*, Buenos Aires, Alianza, 1998.

el espacio exterior son símbolos de la ayuda que necesita Nick para nacer y salir al mundo.

Cuando al amanecer llega Gino, Nick aún no ha podido dormir; “*se acercan las Pascuas*” dice Nick. Las Pascuas significan tanto la resurrección y nacimiento de Jesús, como la liberación luego del cautiverio. Mientras Gino intenta dormir, Nick, angustiado desea hablar: “*¿Por qué crees que Hulk está tan enojado? Tal vez alguien le hizo daño. Tú te enojaste conmigo esta mañana. Te amo, Eugene. Y amo a Fred, a la señora Gianelli y a Jesús. Fueron tan malos con Jesús...*”, y, nostálgico, se pasa a la cama de Gino. “*Gino, cuéntame sobre cuando nacimos.*”

El relato de Gino podemos tomarlo como un sueño que intenta, por un lado, traer a la conciencia lo reprimido, pero, por otro, calmar la angustia de Nick. Gino, antes de empezar le pregunta “*¿Luego te dormirás?*”.

“*Tú naciste primero, 12 minutos después nació yo; eres el hermano mayor.*” Esta primera sentencia busca aliviar la angustia de Nick de haberse quedado solo e indefenso en el útero de la madre muerta. “*Nuestra madre murió cuando nacimos*”; “*Regina* —agrega Nick, y toma la voz del relato—. *Nuestro padre era fuerte, y nosotros estábamos siempre juntos; hasta la muerte, ¿no? Nuestro padre tuvo que irse, y yo me caí, me golpeé la cabeza y por eso no recuerdo mi niñez, ¿verdad?*”.

La caída simboliza el daño, el olvido, la represión; y el golpe en la cabeza, el dolor que causa la conciencia de la realidad. Aplacada la angustia, Nick regresa a su cama, pero no se duerme; sabe que se ha mentido a sí mismo, que la historia que Gino le ha contado y que él se repite miles de veces es falsa, y, atribuyendo esta mentira a Gino, indirectamente, lo manda a confesarse: “*el padre T. ha dicho que deberías ir más a la iglesia*”. Gino, desconcertado, se enoja; entonces Nick recurre a la tontería como negación, para aplacar la agresión. “*Me alegro de que no estés enojado.*”

Mientras la relación de Gino y Jennifer progresa, Nick paseando a Fred con una soltura que contrasta con su condición de retrasado mental, encuentra a Guido, el narcotraficante, quien, aprovechando el retraso mental de Nick, le da un diario que contiene droga para que, engañado, la entregue a un tercero. El resultado de sus futuras acciones no podría haber sido buscado de manera más inteligente.

Recordemos brevemente lo que sucede: Jennifer se ha ofrecido a llevar a Gino hasta su casa. Gino no desea que Jennifer conozca a Nick, y le miente diciendo que su hermano “*trabaja para la ciudad*”. Pero, desde el auto, ven que Nick es burlado y golpeado por unos



chicos del barrio; Gino, fuera de sí, sale a defenderlo. Así, Nick y Jennifer se conocen. La presencia de ella lo inquieta. Celoso, desea alejarla de Gino diciéndole que Gino es muy violento; olvida ofrecerle la silla, y para que se vaya le dice que Gino debe estudiar. Pero Gino le dice que es él, Nick, quien debe irse.

Entonces Nick dice que ha olvidado entregar el diario que le diera Guido; Gino descubre la droga, se enfurece y sale corriendo a golpear a Guido, lastimándose la mano con un vidrio al golpearlo. El enojo descontrolado de Gino obedece a la oscura intuición de que Nick, con inteligencia, utiliza su tontería y su inocencia para atraparlo y no dejarlo vivir su vida. Gino le dice: *“¿Me preguntas qué hiciste? Tú tienes una vida, tienes una responsabilidad. Puedo cuidarte hasta cierto punto. No soy Dios”*. La situación ha llegado a un extremo en el que Gino ya no se comporta con la omnipotencia del que se siente culpable sino con el enojo del impotente que desea liberarse de una culpa que lo persigue.

Gino está enojado. La reunión con Jennifer, que representa su posibilidad de crecer, se arruinó. Una vez solos, Nick recurre a la extorsión melancólica para aplacar el enojo y atrapar a Gino. Tirado en la cama, asumiendo falsamente la culpa, dice que no tiene ganas de comer, que tal vez no es lento sino estúpido. Gino vuelve a sentirse culpable. Nick logra su cometido y, como reafirmando el pacto, le pide que le repita otra vez la mentira. Gino duda; finalmente, vencido, le dice: *“te caíste, te golpeaste la cabeza; algo le hizo a tu mente, no puedes pensar tan rápido como los otros; creciste lentamente”*, y Nick se alivia. Si bien Gino intenta decirle a Nick que es capaz de mantenerse sano, Nick, observando la herida de Gino, lo interrumpe para decirle que tiene sangre en la mano; como al comienzo del film. Es, nuevamente, un símbolo de su culpa. El resultado de todo esto es que Gino empieza a dudar sobre su viaje, como se muestra en la escena siguiente en el hospital.

Gino manifiesta al doctor Levenson sus dudas acerca del viaje; teme que su hermano no pueda vivir solo. Pero el doctor Levenson no se deja impresionar por la culpa de Gino; sabe que tras la culpa se oculta la omnipotencia, y por eso en lugar de acceder al pedido de Gino, su forma de ayudarlo es enfrentándolo con lo inevitable del duelo. *“¿Todavía no se lo has dicho? Si quieres ser médico, tienes que acostumbrarte a tomar decisiones”*; es decir, a renunciar, a hacer el duelo por lo que está más allá de las posibilidades.

En las siguientes escenas aparece la preocupación por la sexualidad. Nick está preocupado por la influencia de Jennifer, y los pensa-

mientos que no se atreve a formular aparecen en boca de Larry, que, como dijimos, representa la parte paranoica de Nick. Larry le dice que es seguro que Gino se acuesta con Jennifer; que mientras Nick le paga los estudios al hermano, éste se irá con Jennifer y le enviarán una postal desde Atlantic City. Nick se hace el tonto y finge no entender. Larry lo invita a la sexualidad con la señora Vinson, una vecina del lugar. Pero Nick prefiere quedarse con Mikey leyendo, excitados, la revista de historietas en la que hay una mujer en ropa interior:

Pero más tarde esa noche, luego de que la hermandad partió, Farcus intentó un experimento especial por su cuenta [...] No te aflijas, querida, nunca congelaré algo tan tibio y adorable como vos [...] El alto voltaje hizo reaccionar el ácido y su cerebro se aceleró”.



**Foto 2.**  
*Nick (Tom Hulce)*  
*con Mikey (Tommy*  
*Snelsire).*

Es un símbolo de que la sexualidad y el crecimiento, estrechamente ligados uno al otro, se aceleran y no pueden ser detenidos.

Sin embargo, esto constituye una amenaza, y como vemos en el film, en esa misma escena, aparece una nueva pieza de este drama: el padre violento. Se trata del padre de Mikey, que manda a su hijo a casa golpeándolo con la revista en la cabeza y luego amenaza a Nick: “¿Qué miras tonto? ¿Juegas con tu pito? Aléjate de mi hijo, ¿entendiste?”.

Mientras tanto, Gino habla con Jennifer del problema en que lo coloca el futuro viaje a Stanford; de su sentimiento de culpa y de su impotencia para arreglar las cosas. Para Gino, Nick es una víctima inocente; para Jennifer, en cambio, Nick es un artista, es decir, un artífice de las cosas. Jennifer le recuerda a Gino que es Nick quien, con su trabajo, lo mantiene. Es un intento de hacerle ver que ni su hermano es tan indefenso ni él tan potente. Pero Gino no quiere aceptar

su impotencia y se ofende sintiéndose criticado. Jennifer, tratando de apaciguarlo, le dice: “¿Alguna vez has sentido que tenías ganas de irte y luego de quedarte, irte, quedarte, irte, quedarte?”. Gino sonríe y la advierte: “No intentes rescatarme”. Se besan, y aparece Nick, otra vez interrumpiendo el encuentro. Gino se avergüenza.

Al principio, Nick, viendo la presencia de Jennifer, lleva aparte a Gino para hablarle de lo que le dijo Larry sobre Atlantic City, pero se reprime y busca reafirmar el pacto fraterno de estar siempre juntos. Busca asegurarse de que irán solos, él y Gino, a ver el espectáculo de lucha libre para festejar el día de sus cumpleaños. Sin embargo, la presencia de Jennifer lo intranquiliza e incurre en el acto fallido de incendiar la tostadora, que, como el episodio de la droga o el derramar la leche, es un modo de extorsionar a Gino para que no se vaya, mostrándose incapaz de vivir solo.

Frente a la sexualidad como amenaza de disolver el vínculo fraterno, ambos buscan reafirmar su unión en la escena de la ducha, donde se bañan juntos y critican la manera de cocinar de Jennifer. Solos, desnudos y mojados, juegan como recuerdo del período fetal compartido. Pero estos recuerdos felices despiertan también los recuerdos traumáticos del parto; aludiendo a la proximidad de la separación por el nacimiento, Gino dice: “*faltan sólo dos días para nuestro cumpleaños*”.

La necesidad de cambio apremia, y la paz se rompe cuando Gino le dice a Nick que, dado que hay una emergencia en el hospital, no podrá asistir al festejo que habían programado. Gino le sugiere invitar a Larry. Nick estaba muy entusiasmado con asistir con Gino al espectáculo de lucha libre. Se trata de un programa a la medida de un niño que a Gino no entusiasma demasiado; él preferiría pasar su cumpleaños de otra manera; quizás con Jennifer.

Una vez con Larry, en el auto, Nick, por única vez en el film, aparece triste por el festejo malogrado; no en el sentido de la melancolía sino en el sentido de la integración depresiva que produce la conciencia por lo perdido; en efecto, comienza a sentir la separación de Gino como inevitable. Dice a Larry que ya no desea ir al espectáculo y le ofrece las entradas, pero Larry tiene una idea mejor: un festejo menos infantil, quizás más adolescente, en casa de la señora Vinson.

En la siguiente escena, mientras se oyen las voces y las risas de Larry y la señora Vinson en el piso de arriba, Nick, solo en la cocina junto a un vaso de leche, mira un antiguo film de ciencia ficción en blanco y negro en el televisor. El film, que trata de un transplante de

cerebro, se llama *El cerebro que no quería morir*<sup>57</sup>. La señora Vinson lo convence de tomar un poco de vino y lo invita a bailar en el living. Nick parece excitado, pero cuando se les une Larry y la cosa comienza a ponerse demasiado erótica, Nicky decide salir a tomar aire.

Al salir de la casa, Nick suspira aliviado, pero se oyen los gritos de la casa de Mikey y sale Mikey con el rostro amoratado. Frente a la pregunta de Nick, Mikey responde: “*Me caí*”. De a poco, Nick comienza a tomar conciencia del daño, simbolizado esto en la conciencia progresiva acerca de lo que ocurre en casa de Mikey. Esto implica un progreso importante en Nick; comienza a abrir los ojos al mundo.

Con Larry deciden seguir la fiesta en un bar; Nick, desde el teléfono público del bar, intenta ubicar a Gino en el hospital y la telefonista le dice que ya se fue. Nick no lo puede creer. “*Te cambié por la fulana*”, dice Larry. “*La vida apesta, tu trabajas y él se va con la fulana.*” El dolor de lo que ve no le permite una buena integración y, paranoico, se enoja. A partir de allí, Nick asume la voz interna representada por Larry. “*Tienes razón*”, responde Nick enojado y comienza a beber. De la negación maníaca, la ingenuidad y la tontería, ha progresado a la paranoia, y al llegar a casa, borracho, se enfurece al encontrar a Jennifer con Gino. Nick habla con los argumentos de Larry: “*Me mentiste*”, dice rompiendo los boletos, “*Que ella se vaya, porque es mi casa. Pagué tus estudios y ahora me largas. Me rompí el trasero y ahora tú la sacudes a ella. ¡Es mi dinero, lo gané recolectando basura!*”.

Nick, paranoico, ha roto el pacto de no agresión, y ataca a Gino donde sabe que le duele, en su omnipotencia. Gino, impotente, reacciona con violencia intentando deshacerse del objeto persecutorio: “*¡Cállate! ¿Qué crees que es mi vida? ¿Crees que no tiene que ver contigo, maldito idiota?*”, y violentamente lo empuja contra la pared. El cambio se avecina; la agresión acerca lo reprimido a la conciencia, y ambos terminan muy angustiados respirando con dificultad.

Al día siguiente, ambos hermanos, Jennifer y la señora Gianelli salen de día de campo; se los ve apenados, en silencio. Nick intenta, desanimado, jugar con Fred arrojándole un globo. Gino observa. Como un símbolo de que algo se ha roto en la relación, el globo se pincha, y Gino decide sincerarse. Jennifer espera. Gino le confiesa a Nick lo que tiene entre pecho y espalda, pero Nick no quiere oír, quiere volver a ser el ingenuo que no comprende, el tonto del que

<sup>57</sup> *The Brain that Wouldn't Die* (1962) dirigido por Joseph Green.

hay que hacerse cargo. Como un símbolo, Fred escapa y es atropellado por un auto.

Ya es demasiado tarde para volver atrás: si Gino le dijo del viaje es porque está decidido; el fin de la tontería, de la ingenuidad, de la latencia, de la inocencia, del período infantil, queda simbolizado por la muerte de Fred, y ambos hermanos observan su cadáver.



**Foto 3.**  
*Gino y Nick ante  
la muerte de Fred.*

En la iglesia, frente a Jesús en la cruz, a Nick se lo ve cambiado. Ya no cree en Dios y rechaza el consuelo del padre T. diciendo: *“si yo fuera Dios, no dejaría que eso le pasara a mi hijo”*. Nick crece y comienza a enfrentar el pasado; el primer paso es ir a llevar flores a la tumba de la madre. Ya no es un niño, y con voz de adulto dice: *“Soy Dominick”*. Tal cual lo expresara Melanie Klein, la agresión conciente puede ser mejor tramitada, y superada la inhibición intelectual, Nick se siente en condiciones de enfrentar el daño en el cuerpo de la madre.

Ahora le toca a él enfrentarse con su propio pasado, mirando a través del vidrio —igual que Gino al comienzo— el accidente de Mikey, que simboliza, frente al nacimiento, la angustia de castración, la pérdida y la muerte. Nick observa cómo el padre de Mikey reta a su hijo y, como castigo, lo manda a encerrarse en el sótano; Mikey tiene miedo de bajar y se resiste. Su padre lo empuja y Mikey cae escaleras abajo.

El miedo de bajar al sótano es una inversión del miedo de salir al exterior. El niño que hay en él debe morir y ser dueloado para que Dominick, el adulto, pueda nacer. El padre de Mikey, angustiado, viendo que Mikey se ha hecho daño, corre al teléfono para pedir una ambulancia, y se encuentra con el angustiado rostro de Nick, que ha visto todo lo sucedido.

La escena es de intensísima angustia y la respiración de Nick marca el ritmo de los acontecimientos. La respiración se suspende y Nick permanece con la boca abierta casi sin respirar. Los ruidos y los comentarios parecen lejanos. Con la cámara fija en el rostro de Nick, como un símbolo muy logrado, aparece el llanto del pequeño Joey (el bebé, hermano de Mikey), a la vez que la ambulancia se lleva a Mikey y todos dicen que va a estar bien. Recién allí, Nick se empieza a recomponer. Como en un parto, es el llanto del bebé el que pone fin a la tensión asegurando que todo ha salido bien; Dominick ha nacido.



**Foto 4.**  
*Nick luego del accidente de Mikey.*

Nick corre al hospital, donde el padre de Mikey lo amenaza si cuenta lo que vio; también le dice que Mikey ha muerto. Nick huye desesperado; intenta buscar a Gino y luego va por la pistola de Larry, guardada en el camión de la basura.

Como en la vida real, como en el tratamiento psicoanalítico, el *insight* momentáneo, que impulsa nuevos cambios, debe ser sucedido por la elaboración, proceso que exige idas y vueltas, avances y retrocesos. Pero un acontecimiento marca un cambio notable; ahora Nick intentará reparar el daño en su mundo interno para poder realizar el duelo que le permita crecer. Esto aparece simbolizado en el rapto del pequeño Joey con el deseo de protegerlo del padre violento (*véase Foto 5 en pág. siguiente*).

Gino, habiendo renunciado a su omnipotencia al confesar su preocupación a Nick, liberado de la culpa, puede acceder a la sexualidad con Jennifer. Sin embargo, la policía interrumpe el coito; una pieza de su duelo aún espera ser tramitada: Nick requiere ayuda para completar su nacimiento. Así nos lo muestra el film, oculto en un edi-

ficio en ruinas y sin luz. Afuera, la policía lista para disparar, representa el peligro y la angustia frente al nacimiento y también la dificultad para mantener el mundo interno a salvo de los impulsos agresivos. Gino entrará a los laberintos oscuros para rescatar a Nick, quien asustado se mete cada vez más adentro.



**Foto 5.**  
*Nick secuestra  
a Joey.*

Una escena similar a la del campo en relación con el futuro de los hermanos, se produce en el edificio en relación con el pasado; sólo que la anterior se interrumpió con la muerte de Fred y ésta se llevará hasta el final. Ahora Nick no se defiende como en el campo con la tontería, sino con la paranoia. *“¿Por qué me mentiste? Yo no me caí, nuestro padre me pegó, ¿por qué todos se enojan conmigo?”*

El tema que deben enfrentar ambos hermanos es difícil. Como dijimos, la paliza propinada por el padre es el tema más superficial, que, al modo de un recuerdo encubridor, oculta algo mucho más doloroso aun. Aquello que configura el origen de la culpa y la necesidad de reparación que signan este drama es el deseo y el temor por saber quién de los dos es el responsable de la muerte de la madre durante el parto. La historia que cuenta Gino, acerca de que Nick se puso delante de Gino, frente al padre, y recibió la paliza, es un símbolo del parto: Nick se puso adelante y nació primero.

*“¿Yo era malo?”* pregunta Nick, *“No, tú eras bueno”*, responde Gino, quien comienza atribuyéndose la culpa, omnipotentemente, pero termina confesando su inermidad y su dolor. Los roles se invierten: Gino es el que ahora pide disculpas, y Nick, el que promete no enojarse, consiente su viaje y lo disculpa. Así como en la vida real nunca estamos exentos de mecanismos de defensa, también en este final ob-

servamos cómo se reinstalan las defensas maníacas (la negación y la omnipotencia) en un final bastante edulcorado, que dista mucho de la idea que tenemos acerca de la integración depresiva y el duelo.

No obstante la elaboración de la culpa se detiene y se transforma en inocencia por medio del recuerdo encubridor que atribuye la culpa al padre, un cambio importante se ha producido; un cambio que les permite separarse para enfrentar, de un modo mejor, cada uno la responsabilidad por su propia vida.

A diferencia, sí, de la vida real, la ficción permite la ilusión de una reparación absoluta, ideal. El film le da a Gino una nueva oportunidad para salvar a Nick cuando el padre de Joey intenta matarlo. Equitativamente, también le da a Nick una nueva oportunidad para defenderse, y enfrentar exitosamente al padre denunciándolo frente a la madre. Para tranquilidad de todos, el perseguidor va a la cárcel. El *happy end* y la figura cómica de Larry alivian la tensión.

Una vez producido el cambio, Jennifer, como un terapeuta al final de la sesión o como una madre al crecer sus hijos, se retira de la escena para dejar que se arreglen por sus propios medios. Por fin, la separación de los hermanos se produce... hasta la próxima Navidad.

Superpuesto con los títulos, las últimas escenas nos muestran que Nick ha vuelto al camión de la basura; el trabajo de duelo y la elaboración del pasado deben seguir, pero vemos un Nick muy mejorado, notoriamente distinto al del comienzo. El proceso de duelo, el proceso de cambio, ha significado crecimiento y evolución.





## CAPÍTULO VIII

### Hechizo del tiempo (*Groundhog Day*)

*Groundhog Day*<sup>58</sup> es un film de 1993 dirigido por Harold Ramis, escrito por Danny Rubin y Harold Ramis a partir de un argumento de Danny Rubin y producido por Trevor Albert y Harold Ramis para la *Columbia Pictures*. Con música de George Fenton, fotografía de John Bailey y montaje de Pembroke J. Herring.

En Argentina, en formato VHS, distribuye *LK-TEL Video La Rioja S.A.* para la *Columbia TriStar Films*, con el título *Hechizo del tiempo*, y con cierta frecuencia, se proyecta en televisión por cable con el título *El día de la marmota*, seguramente más literal.

Protagonizado por Bill Murray en el papel de Phil Connors, cuenta además con las participaciones de Andie MacDowell en el papel de Rita, Chris Elliott en el papel de Larry y Stephen Tobolowsky en el memorable papel de Ned Ryerson. Destaquemos, también, la brevísima aparición que hace en el film el propio director, Harold Ramis, en el papel del neurólogo.

Se trata de una ingeniosa y entretenida comedia que ha recibido numerosos premios y nominaciones; en 1994 recibió el premio al mejor guión original (Danny Rubin y Harold Ramis) de la *British Academy of Films and Television Arts Awards*, y ese mismo año, la *Academy of Science Fiction, Fantasy & Horror Films* de los Estados Unidos premió a Andie MacDowell como mejor actriz, y otorgó al film otras cinco nominaciones en las categorías de mejor film fantástico, mejor director (Harold Ramis), mejor actor (Bill Murray), mejor guión (Danny Rubin y Harold Ramis) y mejor vestuario (Jennifer Butler).

#### **Argumento:**

Phil Connors es un periodista encargado de reportar el pronóstico meteorológico en un noticiero de televisión de Pittsburg; es un hombre frustrado en sus ambiciones y aburrido con su trabajo. Según su arrogante opinión, su ca-

---

<sup>58</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 21 de abril de 1995.

rrera profesional no avanza todo lo rápido que merecería. Al comenzar el film, Phil debe viajar junto con Rita (una nueva productora) y Larry (camarógrafo y chofer de la expedición), por cuarta vez consecutiva, a cubrir el Festival del Día de la Marmota; el *Groundhog Day*, que se realiza en Punxsutawney, una pequeña localidad de Pennsylvania. Al día siguiente de su llegada, luego de cubrir el festival, sus planes de regresar a Pittsburg para el noticiero de las cinco se ven frustrados por una tormenta de nieve –fuera de todo pronóstico– que los obliga a quedarse en Punxsutawney. Su frustración se transforma en sorpresa y desconcierto cuando, al despertar al día siguiente, descubre que, nuevamente, es el Día de la Marmota. Todo lo vivido el día anterior se repite de la misma forma; todos actúan de la misma manera sin percibir nada extraño. Sólo Phil parece estar atrapado en la eterna repetición de ese día; condenado a vivir en ese lugar, viendo a las mismas personas hacer las mismas cosas, una y otra vez. Ya sea que Phil intente sacar ventajas de su situación, ya sea que intente poner fin a su vida para librarse de la condena, nada de lo que él haga tiene efecto al día siguiente. Cuando el reloj marca las seis de la mañana... el Día de la Marmota vuelve a empezar.

*Groundhog Day* no impresiona como un film “profundo”, como un drama psicológico digno de un comentario psicoanalítico. A lo sumo nos parece una buena comedia que nos ofrece la posibilidad de pasar un rato agradable mientras nuestro ánimo va transitando por distintos afectos de intensidad moderada; la risa, la sorpresa, el suspenso, una ligera angustia, quizás, y el alivio final del esperado *happy end*. En una palabra, el film nos conmueve, es decir, nuestro ánimo se “mueve” acompañando las vivencias de Phil Connors, nuestro héroe.

Sin embargo, dado que el argumento central gira en torno a un hecho inverosímil –el mismo día repitiéndose una y otra vez–, se nos plantea un enigma: ¿Cómo puede conmovernos algo que nunca nos ha sucedido y que tampoco creemos que nos ocurra alguna vez? ¿Cómo es que hemos podido identificarnos con Phil en esas circunstancias tan inverosímiles, e incluso reconocernos en sus actitudes y en sus sentimientos?

Esto nos lleva a sospechar que, tras este hecho inverosímil, seguramente se oculta algo de nuestra realidad cotidiana; que algo parecido a lo que le ocurre a Phil también nos debe haber ocurrido, pero... ¿qué es eso oculto tras la ficticia detención del curso temporal? Quizás el psicoanálisis pueda ayudarnos a responder esa pregunta si consideramos los acontecimientos del film como símbolos que aluden a otra cosa; símbolos que, con ayuda del psicoanálisis, de-

beremos descifrar. Veremos, entonces, que no sólo hay una verdad oculta en el film, sino que también hay escondida una enseñanza que nos dejará enriquecidos. Tal vez, al final del camino, podamos decir que este film es algo más que una “buena comedia”.

Cuando de descifrar símbolos se trata, empezar por el principio es más que una buena costumbre; el psicoanálisis nos ha enseñado que para comprender el conflicto inconciente que un paciente trae a una sesión, debemos prestar particular atención a sus primeras palabras, ya que en ellas se encuentra condensada la temática central de la sesión. Veamos, pues, cómo comienza el film.

Un cielo azul con abundantes nubes en movimiento es el cuadro elegido por el director para presentar esta historia. Es un cielo que da la impresión de poblarse de nubes cada vez más negras, y, sin embargo, de golpe, las nubes desaparecen y el cielo se transforma en un azul radiante. Las nubes han desaparecido, pero el cielo ya no es más un cielo sino la pantalla azul de un estudio de televisión durante la emisión de un noticiero.

Encargado de reportar el pronóstico meteorológico, un periodista mueve sus manos sobre el fondo azul, frente a la cámara. Es Phil Connors. En el monitor, aparece su imagen sobre el mapa de los Estados Unidos de Norteamérica. La televisión en colores suele valerle del fondo azul para lograr el truco de la superposición de imágenes. Tomemos como una interpretación provisoria la siguiente: Por medio de un truco, la tormenta ha desaparecido. Ahora veamos como continúa el film.

Las primeras palabras que oímos son de Phil y aparecen superpuestas con los créditos iniciales del film. Se refieren al pronóstico meteorológico que Phil anticipa para los próximos días: *“Alguien me preguntó hoy: ‘Phil, si pudieras estar en cualquier lugar del mundo, ¿dónde te gustaría estar?’ Le dije quizás aquí, en Elko, Nevada, el sitio de mayor temperatura hoy.”*

De esta manera, el director nos presenta a su personaje como un hombre que quisiera estar en un lugar diferente al que se encuentra. Un hombre que teme al frío y que desea encontrar calor. Si el calor habitualmente simboliza a los afectos en las relaciones humanas, el frío no es otra cosa que carencia afectiva y soledad. Phil continúa hablando del tiempo y ataca envidiosamente la suerte de los californianos, que tendrán clima templado, pronosticándoles *“guerra de patatas y propiedades sobrevaluadas”*; de repente dice: *“pero cuidado, aquí vienen problemas, se acerca un frente frío, estén alertas”*. Sopla, intentando

alejarse, y dice: “¿Qué es esto azul?!, una gran masa que viene del Ártico”. Mediante una prestidigitación sobre el vacío, logra alejar el frío y la tormenta, que representan, para él, un peligro; y concluye diciendo: “Me arriesgo a decir que no nos afectará en Pittsburgh, y que seguirá para Altona. Nos salvamos, nada de que asustarse, abriguense, pero pueden dejar las galochas en casa.”

Tanto en las primeras imágenes como en las primeras palabras se repite el mismo tema: evitar mágicamente la tormenta. Como se verá más tarde en el film, su predicción, surgida del temor, no pasará de ser una mera expresión de deseo.

Luego, Phil anuncia que no podrá estar en el noticiero de las diez, porque debe partir hacia Punxsutawney a cubrir el Festival del Día de la Marmota, el *Groundhog Day*. La protagonista de este festival es una marmota de Punxsutawney que lleva el mismo nombre que nuestro héroe, Phil. El 2 de febrero, día del festival, se hace salir a la marmota de su madriguera; si ella mira su propia sombra, el invierno continuará seis semanas más.

Este festival se basa en una antigua tradición, muy popular en los Estados Unidos de Norteamérica, según la cual se le confiere a la marmota la capacidad de predecir la continuación del invierno o el pronto arribo de la primavera. Al parecer, si el día está soleado, la marmota interpreta esto como la continuación del invierno y retorna a su madriguera por seis semanas más; si, en cambio, el día está nublado y, por lo tanto, carente de sombras, la marmota interpreta esto como presagio de buen tiempo y permanece fuera de su madriguera<sup>59</sup>.

A esta altura ya encontramos una gran cantidad de símbolos que redundan en una misma dirección. Ambos pronosticadores meteorológicos, nuestro personaje y la marmota, poseen el mismo nombre, nombre que en inglés posee una fonética similar a la de la palabra *feel*, que significa “sentir”; de hecho en el film se hacen numerosos juegos de palabras con estos dos significados, por ejemplo “*Does Phil feel lucky?*” (¿Se siente Phil con suerte?).

Siguiendo estas ideas encontramos que la tradición, aparentemente caprichosa, según la cual la marmota predice el curso del invierno contiene una sabiduría: la soledad y carencia afectiva, simbolizadas por el invierno, terminan o se perpetúan dependiendo de

---

<sup>59</sup> El lector interesado encontrará más información al respecto en el sitio oficial del festival: [www.groundhog.org](http://www.groundhog.org)

nuestro sentir; si, al despertar cada día, nuestro ánimo se inclina curioso a descubrir el mundo nuevo, o si, por el contrario, habiendo perdido el interés por el mundo, nuestro ánimo sombrío se inclina hacia sí mismo observándose en la propia sombra.

Esta segunda posibilidad es lo que los psicoanalistas llamamos melancolía: una enfermedad del ánimo donde el sujeto, atrapado en un eterno duelo por la pérdida de un objeto, ha perdido todo interés por el mundo. En palabras de Freud, en la melancolía *"la sombra del objeto recae sobre el yo"*.

Las escenas que siguen completan la descripción de Phil como un hombre narcisista y arrogante, atrapado en la condena de un presente al que no le encuentra atractivos. Aburrido y amargado con su vida y su trabajo, atrapado en la paradoja de lograr el reconocimiento de un público al que, al mismo tiempo, desprecia, su anhelo de que una importante cadena de televisión se interese en él constituye sólo una tibia esperanza lejana. Phil ha perdido el sentido de la vida, y todo hace pronosticar para él un largo invierno; frío, gris y sin esperanzas.

Siguiendo estas interpretaciones podemos comprender mejor por qué la intuición del autor, para representar la ficción de ese día que se repite interminablemente en la vida de su personaje melancólico, ha elegido el día en que, según la tradición, se decide si termina o continúa el invierno. Podemos dar un paso más y preguntarnos por qué a ese día se lo conoce como el "Día de la Marmota".

Como adjetivo, "marmota" describe al sujeto atontado, adormecido, lento y con pocas luces. Como sustantivo, se refiere a un mamífero conocido como el más perfecto hibernador. La hibernación es un mecanismo de adaptación fisiológica que se pone en marcha cuando las condiciones del medio dejan de ser favorables. Durante el frío invierno, cuando falta el alimento, las funciones vitales descienden al mínimo en un estado similar al letargo, que por sus cambios somáticos se asemeja también a los de la depresión melancólica. Así como en la hibernación falta el objeto de la necesidad, en la melancolía falta el objeto del deseo.

Todos estos elementos se reúnen para describir a Phil como un hombre melancólico, sin vitalidad, que tras su fachada arrogante no encuentra interés por un mundo que le muestra que su objeto se ha ido, y que pasa el tiempo, ensimismado en su pena, contemplando una y otra vez al objeto perdido en su propia sombra.

Pero, ¿cuál es la pérdida de objeto que Phil no puede terminar de duelar? El film casi no aporta datos históricos de la vida anterior

de Phil; sólo sabemos que existe una hermana a la que Phil, celoso, prohibió salir con Ned Ryerson; una hermana con la que, según parece, le costaba ser bueno y cariñoso, ya que todavía lleva grabado el mandato de los padres que rezaba: “*Sé bueno con tu hermana*”. La existencia de una hermana amada ambivalentemente en el pasado, de la cual no hay rastros en el presente, nos ayuda a completar el cuadro melancólico si, además, pensamos en el personaje actual de Rita.

La primera vez que Phil ve a Rita queda impresionado; Rita intenta repetir las prestidigitaciones de Phil en la pantalla azul, frente a la cámara, de una manera ingenua y divertida. Phil, conmovido, la observa y rápidamente intenta escaparse diciendo: “*No es mi tipo de diversión*”. La tormenta que se avecina será, entonces, una tormenta emocional, en la que Phil, cuanto más intenta escapar, más queda atrapado; como en Punxsutawney.

Mientras que Rita, llena de curiosidad, ve el festival como algo atractivo y pintoresco, Phil se siente hastiado, frustrado y fracasado por tener que cubrir otra vez el mismo festival. Su intención es cumplir lo más rápido posible y estar de vuelta en Pittsburgh para el noticiero de las cinco. Pero, como anticipamos, una fuerte tormenta de nieve lo deja atrapado en Punxsutawney, donde deberá pasar otra noche. Sorpresivamente, a la mañana siguiente, la nieve ha desaparecido de las calles, el tiempo ha vuelto atrás y, otra vez, es 2 de febrero, el Día de la Marmota.



**Foto 1.**  
*Phil (Bill Murray)*  
*y el despertador.*

Allí comienza la mágica condena del mismo día, repitiéndose una y otra vez. Podemos pensar que se trata de un modo de representar externamente lo que ocurre en el mundo interno. En el pro-

ceso de duelo, el sujeto cuyo interés se ha ido con el objeto perdido, suele sentir la falta de interés por el mundo como la vivencia de estar detenido en el tiempo, y es común que experimente como una amarga injusticia que el mundo no se haya detenido con él. Como dice la letra del tango: “*Sus ojos se cerraron y el mundo sigue andando*”. La intuición creativa del autor logra el efecto cómico al invertir los términos de esta vivencia: el mundo toma el lugar de Phil y se detiene en la repetición interminable del día en que perdió la curiosidad, para mirar sólo su propia sombra. Phil, en cambio, es el único que “sigue andando”, el único que registra el paso del tiempo, el único capaz de recordar, y esto simboliza, otra vez de manera genial, otro aspecto de la melancolía: Phil, como el paciente melancólico, queda sobresaturado de recuerdos.

A través del recurso de la detención del tiempo, el film no hace más que describir de manera grotesca y cómica, pero detallada y perceptiva, la evolución de nuestro sentir frente al proceso de duelo, en las múltiples pérdidas que la vida nos depara. Todos nosotros hemos sido alguna vez como Phil Connors cuando, dolidos por la pérdida, nos resistimos a vivir una nueva primavera sin nuestro antiguo y perdido amor. Quedamos así, en inútil rebeldía, atrapados sin vida, hibernando en un frío e interminable invierno gris.

Ahora que hemos descubierto ese pedazo de realidad cotidiana al que la detención del tiempo alude, repasemos rápidamente la historia para ver qué nos dice el film acerca del proceso de duelo.

El proceso de duelo comienza siempre con la noticia de la pérdida del objeto amado; frente a esa noticia, reaccionamos con la misma vivencia que tiene Phil al escuchar por la radio que, otra vez, es 2 de febrero, Día de la Marmota. Sorpresa, desconfianza, confusión y estupor. El sentimiento de injusticia nunca falta; solemos quejarnos y decir “¿por qué tenía que morir justo él?”. Recordemos que en el film se han invertido los términos, por eso reímos cuando oímos decir a Phil: “*Una vez estuve en las Islas Vírgenes; conocí una bella chica, bebimos pña colada e hicimos el amor en la playa toda la noche. ¿Por qué tengo que repetir este horrible día y no aquel?*”

Pero el objeto perdido, nos dice Freud, es un objeto altamente idealizado; es el objeto para el cual vivimos y esto es también una pesada carga para nosotros. Dado que sentimos una gran necesidad de ese objeto idealizado, tememos perder su amor, y representa una gran exigencia para nosotros estar a la altura de su estima. Esto hace que ese objeto sea también un perseguidor que nos exige



y nos amenaza con el abandono. Por eso es natural que, en otra etapa del duelo, vivamos la pérdida del objeto como aquello que nos libera de esa pesada carga. Melanie Klein ha descrito esta fase como la fase de “triumfo maníaco”, ya que el sujeto, al sobrevivir al objeto, ha demostrado que no lo necesita; ha triunfado y se siente omnipotente.

En la peripecia de nuestro héroe, esta nueva fase comienza cuando en el bar, con sus ocasionales compañeros de copas, se da cuenta de que *“de no existir un mañana, podría beber todo lo que quisiera sin padecer la resaca del día siguiente. Podríamos hacer lo que quisiéramos”*. Phil se siente liberado del objeto persecutorio y puede contradecir todas sus sentencias: *“Limpia tu cuarto, párate derecho, sé bueno con tu hermana, no conduzcas en la vía del tren”*. El triunfo maníaco se simboliza cuando Phil, al chocar el auto, destruye la maqueta de la marmota, quien con su sentencia lo atrapa en la melancolía de la repetición.

Luego del choque, Phil es detenido por la policía y condenado a pasar la noche tras las rejas; pero su temor desaparece cuando a la mañana siguiente despierta otra vez en el hotel, con la radio anunciando, nuevamente, el Día de la Marmota. Phil se siente omnipotente y está dispuesto a sacar provecho de su situación. Mediante ingeniosos engaños seduce a Nancy y, conociendo de antemano lo que sucederá, roba el dinero del transporte de caudales del banco. Seduce a otras chicas, compra un Mercedes Benz, se disfraza de Bronco Bill...

Pero nunca la manía logra sostenerse por mucho tiempo; por otro lado, liberarse del objeto persecutorio no es todavía haber encontrado el sentido de la vida. Como dice el Quijote, “en poco se estima, lo que



**Foto 2.**  
Phil y Rita (Andie McDowell).

poco cuesta”, y el poder, el dinero y la seducción terminan por aburrir a Phil. Este es su primer gran aprendizaje, y desde este crecimiento, intentará materializar un anhelo más significativo: conquistar a Rita.

Rita simboliza el opuesto de Phil; llena de amor y ternura, está abierta y curiosa a lo que la vida le depara. Mientras que Phil es, como lo define su compañero en el bar, *“uno que ve siempre el medio vaso vacío”*, Rita, en cambio, es optimista. Más adelante le dirá a Phil: *“Tal vez no sea una maldición, depende de cómo lo mires”*. Por eso, seducir a Rita no es fácil, requiere tiempo y esfuerzo. Desde la omnipotencia y la manía, Phil perfecciona su engaño. Como hiciera antes con Nancy, un día aprende las respuestas que Rita quisiera oír, y al siguiente aplica lo aprendido. Cada vez está más cerca de conquistarla, pero un día no le alcanza.

Como dirá Phil más adelante: *“Se puede planear un día así, pero lleva mucho tiempo”*. Phil comienza a impacientarse; frustrado por no lograrlo, se desespera, se apura y todo empeora. La omnipotencia se empieza a convertir en impotencia. Rita comienza a sospechar que se trata de un engaño: *“¿llamaste a mis amigos para saber qué me gusta y qué no?”*, y, decepcionada, le dice: *“No puedo amarte porque nunca amarás a nadie excepto a ti mismo”*. Phil responde: *“Ni siquiera me amo a mí mismo”*. Y los dos tienen razón. Con un cachetazo, Rita concluye el intento de Phil. Otros tantos se suceden para terminar con las esperanzas de Phil.

En el colmo del resentimiento, el odio y la desesperanza, Phil amenaza a sus televidentes: *“¿Quieren una predicción sobre el tiempo? Le están preguntando al Phil equivocado. Yo les daré una predicción del invierno; será frío... será gris... y les durará por el resto de sus vidas.”*

El fracaso en el obstinado intento de conquistar a Rita sume a Phil en una honda depresión. Cargado de odio, resentimiento y destructividad, responsabiliza primero al despertador; luego a la marmota y finalmente a sí mismo. *“No hay forma de que el invierno termine alguna vez.”* Así como rompe el despertador, una y otra vez, liquida a la marmota y lleva a cabo distintos métodos de suicidio. *“Llegué al final de mí –le dice Phil a Rita en el colmo de la depresión–; ahora no hay salida. Recuerda que alguna vez tuvimos un hermoso día juntos”*.

Pero todo es inútil. Ya sea que pase la noche en la cárcel o en la morgue, cuando el reloj despertador marca las seis, aparece en su cama del hotel y el Día de la Marmota vuelve a comenzar. Aquí dejamos de reírnos; la situación se torna angustiante y reconocemos la vivencia de sentirnos atrapados sin salida.

Progresamos, así, hacia una nueva etapa. Otra vez el pedido de ayuda, pero esta vez sin engaños. Phil ha tocado fondo; ya no hay nada que perder. El fracaso de la omnipotencia lo lleva a pedir ayuda: *“Quizás el verdadero Dios usa trucos, no es omnipotente, sólo anduvo tanto que lo sabe todo”*. La autenticidad del planteo y lo genuino de su angustia conmueven a Rita, quien se ofrece a ayudarlo: *“Quizás debería pasar el resto del día contigo. Como testigo objetivo, para ver qué pasa.”* Nace en Phil una esperanza, y en el día que pasan juntos, sin engaños, la meta no es el coito sino la ternura.

Phil comenta que lo peor de todo no es el tedio de la eternidad sino que ella mañana habrá olvidado todo y volverá a tratarlo como a un imbécil. Todavía melancólico, le dice: *“No importa, no hay ninguna diferencia. Me maté tantas veces que ya ni siquiera existo.”* El día termina con una frase que Phil recita a Rita: *“Sólo Dios puede hacer un árbol”*. Esto simboliza el crecimiento sublimado; la generosidad de lo que se hace a largo plazo para que los frutos los reciban otros; en otras palabras, mirar a los demás en lugar de mirarse a sí mismo reflejado en la propia sombra.

Así, Phil descubre un nuevo sentido para su existencia. Esta comprensión resignifica su vida y le permite hacer consciente el motivo de su melancolía. Casi para sí mismo, con Rita ya dormida, Phil le dice: *“La primera vez que te vi, algo me sucedió. Nunca te lo dije, pero supe que quería abrazarte lo más fuerte que pudiera. No merezco a alguien como tú, pero si alguna vez pudiera, juro que te amaría por el resto de mi vida.”*

Ahora podemos comprender el origen de la melancolía de Phil: Fue este anhelo, vivido como imposible, lo que sumió a Phil en la condena de la repetición interminable de un presente carente de sentido. Así, el film nos presenta la melancolía desde un enfoque novedoso: en lugar de enfatizar la pérdida de objeto —como solemos hacer en psicoanálisis—, describe la melancolía como una repetición defensiva frente a un objeto nuevo que demanda vitalidad y cambio. Se trata de una verdadera tormenta emocional, a la cual la tormenta meteorológica del film, como ya dijimos, alude simbólicamente.

Phil aprendió una nueva lección. Pudo obtener más de Rita con la ternura y la autenticidad que con apariencias y engaños. El sujeto que comprende, cambia; y el cambio es una renovada esperanza. Un renovado y entusiasta Phil ve ahora el invierno con otros ojos: *“El invierno, dormitando al aire libre, lleva en su rostro sonriente un sueño de primavera”*. Y así Phil inicia una nueva etapa en la que deberá crecer transformando su vanidad en orgullo. El orgullo es a la medida de

nuestras materializaciones, mientras que la vanidad es a la medida de nuestras pretensiones.

De una manera muy lograda, el film nos muestra a través de ciertas escenas que se repiten, cómo las mismas vicisitudes se resuelven de distinta manera dependiendo del ánimo con que las enfrentemos. Por ejemplo, las escenas del mendigo o las de Ned Ryerson, el molesto vendedor de seguros. El film nos muestra, ahora, un Phil distinto al del comienzo; generoso con el mendigo, humilde y colaborador con sus compañeros de trabajo, interesado por aprender a tocar el piano y por aprender a esculpir el hielo; con el anhelo de llegar a ser, alguna vez y sin apuro, el hombre que Rita pudiera amar.



**Foto 3.**

*Phil y Ned Ryerson  
(Stephen Tobolowsky).*

Pero Phil debe aprender todavía otra lección. La muerte del mendigo, al que Phil llama padre, imprime un nuevo giro en el ánimo de Phil. Si el tiempo es ilimitado, como le sucede a Phil, la esperanza se torna indestructible; por esto, Phil es incapaz de resignarse. En el hospital, la enfermera le dice: *“A veces la gente muere”*, y Phil responde: *“Hoy no”*. Hoy no porque aún no ha tenido la posibilidad de reparar, y de no haber reparación, no serán posibles ni la resignación ni el duelo.

El psicoanálisis nos ha enseñado que la resignación, implícita en el duelo que pone fin a la melancolía puede alcanzarse cuando el objeto que se debe duelar ha sido reparado por nuestro amor. Para que el invierno del alma termine, para salir de la melancolía y enterrar a nuestro muerto, debemos primero repararlo con el calor del amor.

En la siguiente escena, Phil observa lleno de tristeza la satisfacción del anciano mendigo al comer la sopa caliente; momentos des-

pués, solo en el callejón, intenta desesperadamente reanimarlo. Cuando por fin, al ver que no respira, por primera vez se resigna, también por primera vez llora; y con lágrimas en los ojos observa hacia el cielo. La melancolía deja lugar a la tristeza. La tormenta ha terminado y comienza un nuevo día.



**Foto 4.**  
*El invierno trae una esperanza.*

Cuando Chejov vio el largo invierno, vio un invierno sombrío, oscuro y privado de esperanzas. Sabemos que el invierno es sólo otro paso en el ciclo de la vida. Pero aquí parado entre la gente de Punxsutawney, disfrutando de la calidez de sus hogares y sus corazones, no me imagino un mejor destino que un largo y radiante invierno.

Phil ahora se siente capaz de reparar y utiliza su tiempo para salvar —todos los días a la misma hora— al niño que cae del árbol, ayudando a las ancianas a cambiar el neumático y salvando al viejo Buster de morir atragantado durante la cena. Una y otra vez.

De esta manera, Phil, lejos de convertirse en el famoso reportero que anhelaba ser al comienzo del film, se convierte, cada día, en un hombre querido y apreciado por todo el pueblo. Aquí empezamos a descubrir el inmenso mérito del autor que hace que este film, que se presenta como una entretenida comedia, alcance una notable profundidad psicológica. Toda trama que se centre en el personaje y no en la acción<sup>60</sup>, debe presentarnos una transformación del protagonista; una transformación caracterológica como la que vemos en Phil

<sup>60</sup> En el capítulo primero nos hemos ocupado con un poco más de detalle sobre las diferencias que hay entre las tramas centradas en la acción y las tramas centradas en el protagonista.

no sucede de un día para el otro, necesita tiempo; repetir e insistir, una y otra vez. Por ese motivo, el tratamiento psicoanalítico, que se propone cambiar aquellos aspectos del carácter que determinan conductas que nos hacen sufrir, debe ser tan prolongado. Esto es lo que el autor nos muestra de una manera inmejorable.

Con sorpresa, Rita descubre a este nuevo Phil durante el baile de la “subasta de solteros”, donde todas las damas presentes anhelan quedarse con Phil. Sin embargo, ninguna consigue superar la suma ofrecida por Rita.

Como siempre ocurre, en la salida del duelo el sujeto se enriquece con la ganancia de la libido que había quedado entretenida en el recuerdo del objeto perdido. Luis Chiozza sostiene que mientras la libido permanece fijada a lo que fue y ya no es, el presente queda amenazado entre la nostalgia por el pasado y el anhelo por lo que vendrá. Phil, luego del duelo –simbolizado en la muerte del anciano mendigo– ha podido recuperar la libido fijada, y ahora se siente satisfecho viviendo en un ancho presente, sin ayer ni mañana.

Otro símbolo muy bien logrado es el de la escultura de hielo, que amalgama en su contraste el significado de eternidad descrito para la piedra, con el significado de lo percedero simbolizado en el hielo que se derrite. Nos enseña que sin bien el objeto puede preservarse, al mismo tiempo no debe ser eterno. La búsqueda de la eternidad por temor a la muerte, impide la resignación y atenta contra la vida.

Mientras Phil esculpe el hielo, Rita se queja del frío; Phil le pide que espere. Todavía no está listo para consagrarse a ella; aún le falta recrear externamente, en la escultura, su objeto interno perdido como un modo de preservarlo antes de duelar definitivamente su pérdida. Para concluir esa escena, Phil le dice: “*No importa lo que pase mañana o el resto de mi vida, soy feliz ahora porque te amo*”. En la medida en que podemos vivir en un presente atemporal, sin nostalgia por lo pasado y sin anhelo por lo que vendrá, logramos vencer una batalla contra la repetición neurótica del pasado.

El hechizo ha terminado. Phil despierta junto a Rita (*véase Foto 5 en pág. siguiente*). Como quien ha recibido la gracia de la bendición, dice a Rita: “*¿Sabés qué día es hoy? Hoy es mañana*”. El fin de la melancolía en la que el sujeto está atrapado es, como dice Phil, “*el fin de un día muy largo*”. Phil ha perdido el temor a la nieve y al frío, y el nuevo día nevado le parece hermoso.

¿Recuerdan las primeras palabras de Phil al comenzar la historia? “*Si pudieras estar en cualquier lugar del mundo, ¿dónde te gustaría estar?*”

Las últimas son: *“Vivamos aquí”*. Phil, por fin, ha encontrado su lugar. La salida del duelo termina con las nostalgias del tiempo pasado y los anhelos por un futuro mejor; si el espacio es “aquí”, el tiempo debe ser “ahora”. Otra vez, casi superpuestos con los créditos del final, otra vez como algo sin importancia, oímos la voz de Phil aludir a un presente sin mañana cuando dice: *“Alquilaremos para empezar”*.



**Foto 5.**  
*Phil y Rita despiertan al día siguiente.*

## CAPÍTULO IX

### ¿A quién ama Gilbert Grape? (*What's Eating Gilbert Grape?*)

*What's Eating Gilbert Grape?*<sup>61</sup> es un film de 1993 basado en la novela homónima<sup>62</sup> de Peter Hedges, escrito por Peter Hedges, dirigido por Lasse Hallström y producido por David Matalon, Meir Teper y Bertil Ohlsson para la *Paramount Pictures* y la *J & M Entertainment*, con Alan C. Blomquist y Lasse Hallström como productores ejecutivos. En Argentina es distribuido en formato VHS por *Argentina Video Home* (AVH) con el título *A quién ama Gilbert Grape?*—sí, con un solo signo de interrogación—.

Además de la notable actuación de Johnny Depp, cabe mencionar la interpretación que hace el joven Leonardo DiCaprio de Arnie, el niño retrasado mental. Su actuación, que por sí sola es motivo suficiente como para ver el film, le valió a DiCaprio el premio al actor más prometedor (*Most Promising Actor*) de la Asociación de Críticos de Chicago (*Chicago Film Critics Association Awards*, *CFCA Awards*) en 1994, y dos nominaciones, ese mismo año, como mejor actor de soporte (*Best Actor in a Supporting Role*); una para los premios Oscar y la otra para el *Golden Globe*.

#### Argumento:

En la ficticia ciudad de Endora, Iowa, Gilbert Grape (Johnny Depp) vive junto a su familia una existencia sin rumbo. Su padre se ha suicidado hace 17 años y su hermano mayor Larry escapó de casa; Gilbert siente que todo el peso de la responsabilidad por su madre, su casa y sus hermanos menores, Arnie (Leonardo DiCaprio) y Ellen (Mary Kate Schellhardt), recae sobre sus espaldas y la de su hermana Amy (Laura Harrington). Desde la muerte del padre, su madre (Darlene Cates) se ha dejado estar, sólo come y ve televisión, y desde hace 7 años no sale de casa; ninguno de sus hijos cree que mamá podría soportar otro abandono.

---

<sup>61</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 13 de julio de 2001.

<sup>62</sup> Hedges, Peter *¿A quién ama Gilbert Grape?*, Plaza & Janés, Barcelona, 1994.



no. Para colmo, 230 kg de madre amenazan con hacer ceder los cimientos de la precaria casa.

Además de intentar mantener la casa y trabajar lo necesario para alimentar a su madre, Gilbert debe ocuparse de cuidar a Arnie, retrasado mental, que está por cumplir los 18 años; los médicos nunca pensaron que Arnie pudiera vivir hasta los 10 años; por lo tanto, Arnie podría morir en cualquier momento.

Al mismo tiempo que la vida de Gilbert parece no ir a ninguna parte, el equilibrio familiar es precario y parece que todo en la vida de Gilbert está a punto de estallar. Por eso, las cosas comienzan a precipitarse con la llegada de Becky (Juliette Lewis), una joven trotamundos cuya casa rodante se ha detenido temporalmente en Endora.

Completan el elenco Mary Steenburgen, en el papel de Betty Carver (la amante de Gilbert), Kevin Tighe, en el papel de su esposo, John C. Reilly y Crispin Glover, en los papeles de Tucker y Bobbie (amigos de Gilbert).

Lo primero que podemos preguntarnos, luego de haber visto este film conmovedor, es de qué trata esta historia. La respuesta a esta pregunta siempre es difícil. ¿Trata sobre la familia Grape? Demasiado ambiguo. ¿Trata sobre las circunstancias que llevaron a los hermanos Grape a cremar el cuerpo de su madre obesa incendiando toda la casa? Puede ser... Expresado el argumento en estos términos, suena algo increíble, y sin embargo, la historia está tan bien contada que el desenlace resulta coherente; incluso, verosímil —bien podría tratarse de una película basada en un suceso real—.

Sin embargo, resulta evidente que este film es algo más que la historia que nos cuenta; posee esa riqueza simbólica que caracteriza a las obras de arte, donde el autor parece estar invitándonos a ir más allá de lo evidente para buscar algún significado oculto. Aceptemos esta invitación, que es también un desafío, y veamos si podemos, más allá de lo evidente, averiguar de qué trata esta historia.

Empecemos por el título. Lamentablemente, la traducción que nos llega del título no refleja el sentido que posee el original. El título en inglés es *What's eating Gilbert Grape?*, lo que podría traducirse como “¿qué está comiendo Gilbert Grape?”, o bien —en esto el inglés es ambiguo— “¿qué se está comiendo a Gilbert Grape?”<sup>63</sup>. Esta últi-

<sup>63</sup> Algo similar, en cuanto a si Gilbert Grape es sujeto u objeto del verbo, sucede con el título en español: en Argentina se tradujo por *A quién ama Gilbert Grape?*, sin embargo, también se ha traducido (en España, creo) como *¿Quién ama a Gilbert Grape?*

ma traducción –al parecer, más convincente– alude a una forma inglesa de expresión que nosotros traduciríamos como “¿qué le preocupa a Gilbert Grape?”, en el sentido de ¿qué le pasa?, o, mejor, ¿qué lo carcome?<sup>64</sup>

“¿Qué está haciendo sentir culpable a Gilbert Grape?” podría ser una adecuada traducción del giro idiomático al que alude el título original, ampliamente avalada por el contenido de la historia; en efecto, el film se centra en el deseo de Gilbert de abandonar a su familia, deseo que, como la culpa, remuerde su conciencia<sup>65</sup>. Sin embargo, no parece prudente descartar el sentido literal del título, dado que las referencias al comer y a la comida son constantes en toda la película.

Justamente, las primeras palabras del film se refieren a la comida: mientras esperan la llegada de las casas rodantes, Gilbert ofrece pollo a Arnie. Arnie prefiere comer choclo en lugar de pollo. Mientras llegan y pasan las casas rodantes, la voz de Gilbert, con unas pocas frases, nos pone en situación: “*Mi hermano Arnie está por cambiar a 18. Mi familia planea una gran fiesta para él. Observar las casas rodantes es nuestro ritual anual; ellas hacen lo correcto: pasar de largo*”.

Gilbert dice a Arnie que se está poniendo tan grande que pronto no podrá cargarlo. Arnie replica que es Gilbert quien se está en-

---

El juego idiomático de la expresión en inglés, al parecer no ha sido bien captado en las diferentes traducciones del título; en italiano, por ejemplo, la traducción del título *Buon compleanno Mr. Grape* dista mucho del original; los franceses, más prudentes, lo han llamado simplemente *Gilbert Grape*, los brasileños, más imaginativos, lo llamaron *Gilbert Grape -Aprendiz de sonhador-*.

<sup>64</sup> Los porteños solemos utilizar la expresión “¿qué le pica?” en el sentido de “qué le pasa”; “picar”, que por un lado alude a la picazón, por el otro alude a una forma de comer que se asemeja a la de las aves con su pico: picotear. La expresión “*me pica el bagre*” significa tener hambre y alude a las sensaciones somáticas que provienen del estómago cuando el deseo de comer es muy intenso. Ángel Garma, en su libro *Génesis psicósomática y tratamiento de las úlceras gástricas y duodenales* (Buenos Aires, Paidós, 1975), sostiene que el hambre se experimenta en las fantasías inconcientes como la vivencia de “ser comido” por una imagen materna mala –acotemos que en lunfardo la mujer fea es llamada, justamente, *bagre-*. Esta “madre mala”, como castigo a los deseos agresivos orales –implícitos en el hambre como deseo de morder–, en lugar de alimentar al sujeto, “come de él”; en otras palabras, lo muerde (o remuerde) por su deseo de morder. Estas fantasías están implícitas en una forma particular de la culpa que conocemos como “remordimientos”. A través de estos desarrollos vemos que, también en castellano, encontramos una comunidad de sentidos entre el comer, el ser comido, la culpa y los remordimientos.

<sup>65</sup> Son, tal vez, estas consideraciones las que pudieron orientar al título en castellano *A quién ama Gilbert Grape?*, ¿ama a Betty o a Becky?, ¿ama a su familia, a su madre, a su hermano Arnie, o sólo se ama a sí mismo?

cogiendo. Esta vez, una casa rodante, en lugar de “hacer lo correcto” y pasar de largo, se detiene por un problema mecánico.

Toda historia narra la transición de las cosas o los personajes de un estado a otro; por lo tanto, toda historia comienza con un estímulo que introduce un cambio en el orden establecido. Estas primeras imágenes nos presentan los estímulos que dan origen a esta historia: por un lado, se acerca el próximo cumpleaños de Arnie con la tan soñada gran fiesta; por el otro, una casa rodante se ha detenido. Aunque ambos estímulos son estímulos de cambio, al mismo tiempo reflejan una situación de ambivalencia en tanto uno es algo que cambia y el otro es algo que se detiene. Las siguientes escenas nos presentarán el orden establecido que viene a ser perturbado por los estímulos de cambio.

*“Endora... Endora es donde estamos. Describir Endora es como bailar sin música. Es un pueblo donde nunca sucede demasiado y nunca sucederá.”* Un cartel juega con las palabras Endora y *“End of the line”* (fin del camino).

Aquí es donde vivo con mi familia. Mi padre construyó la casa y es mi trabajo mantenerla. Los doctores dijeron que tendríamos suerte si Arnie vivía hasta los diez. Los diez vinieron y pasaron y los doctores ahora dicen: “En cualquier momento Arnie puede morir.”

Mientras tanto, Arnie aplasta la cabeza de una langosta y guarda el cuerpo en el bolsillo. *“A veces uno quiere que viva y a veces no.”* Arnie llora arrepentido de haber matado a la langosta.

Luego Gilbert nos presenta a su familia preparando el desayuno: Amy, la hermana mayor, solía cocinar en una cafetería pero al parecer la incendió, del mismo modo que incendia, en la escena que vemos, la comida que está cocinando; Ellen acaba de cumplir 15 años y recién le han sacado la ortodoncia, aún no se adapta a la sensación de sus dientes; Larry, un hermano que se fue, y por fin, la madre obesa, Bonnie Grape. La madre era la más bonita del lugar, pero ha tenido problemas desde que el padre de los chicos murió hace 17 años. Hace 7 años que no sale de casa.

Vemos, a través de estas pocas escenas –y otras que se sumarán, luego–, que se van delineando dos tipos de representaciones. Unas hacen referencia al dilema entre crecer, progresar, cambiar, marcharse, vivir, o bien detenerse, estancarse, seguir siendo infantil. Arnie está por cumplir los 18, Larry se fue, las casas rodantes pasan de largo. Endora como pueblo estancado al final del camino, la madre detenida en el tiempo, que no soporta que sus hijos la abandonen,

etc. Todas estas representaciones se hallan en el centro del conflicto del que se ocupa la película: Gilbert quiere marcharse, ver cosas nuevas, crecer; pero se siente culpable si abandona a su familia, sobre todo a su madre obesa y a su hermano retrasado mental.

Las otras representaciones giran, misteriosamente, en torno a la comida: Foodland, el almacén de Lamson donde trabaja Gilbert, la heladería donde trabaja Ellen, la madre obesa, la hermana cocinera, los dientes de Ellen recién listos para morder, y la lista sigue. ¿Por qué el autor ha elegido estas representaciones vinculadas al comer y la comida para tratar el tema de la culpa que impide el crecimiento? La relación no parece azarosa, dado que, como vimos, ya se hallaba presente en el título original en inglés; aquel para el cual sugerimos como traducción: ¿Qué “come” o “carcome” a Gilbert Grape? Sin embargo, para comprender la relación que existe entre unas representaciones y las otras, deberemos detenernos y hacer un pequeño rodeo teórico.

Hace algunos años, al intentar comprender las fantasías inconcientes involucradas en la obesidad, nos detuvimos en el estudio de las ideas que animan la función del tejido adiposo. Veamos resumidamente algunas de sus principales características<sup>66</sup>:

1. El tejido adiposo es la forma más eficiente de reserva energética. A diferencia de la reserva energética en forma de hidratos de carbono, la posibilidad de acumular lípidos es, prácticamente, ilimitada; esto vincula la reserva energética adiposa con la idea de autonomía.
2. La reserva energética en forma de lípidos está especialmente “diseñada” para las formas biológicas que necesitan desplazarse; dado que las grasas son hidrófobas (repelen el agua), el acúmulo de grasas es mucho más liviano que el acúmulo de hidratos de carbono.
3. La disponibilidad de recursos energéticos acumulados se vincula tanto con la idea de capacidad como con la idea de potencia. Toda capacidad o toda potencia puede ser esquemáticamente dividida en dos aspectos; uno, más cuantitativo, predominantemente energético, que se refiere al *tener con qué* llevar a cabo una acción; el otro, cualitativo, se refiere al *saber cómo* llevarla a cabo.

---

<sup>66</sup> El lector interesado podrá encontrar el trabajo completo, “Las fantasías adiposas en la obesidad” de Luis Chiozza, Luis Barbero, Dorrit Busch, Gustavo Chiozza y Mirta Funosas, en Chiozza, Luis, *Del afecto a la afición*, Buenos Aires, Alianza, 1997.

4. Entre las distintas formas de materialización, solemos diferenciar tres: el crecimiento corporal, la procreación y la sublimación (es decir, el materializar a través de obras). Cada una de estas formas adquiere un predominio en distintas etapas de la vida: el crecimiento durante la infancia, la procreación durante la adultez y la sublimación una vez finalizada la etapa reproductiva. Como lo demuestra la biología, la reserva energética adiposa se vincularía predominantemente con el crecimiento corporal. Para crecer, es necesario comer primero y engordar. Si bien toda acción requiere de energía, el papel que desempeña la reserva energética adiposa es menor cuando de la etapa de crecimiento corporal pasamos a la etapa de la procreación, y menor aun en el caso de la sublimación. El éxito en estas últimas formas de materialización depende más del “saber cómo” que del “tener con qué”.
5. Los trastornos del acúmulo de grasas, como por ejemplo la obesidad, surgen, esquemáticamente hablando, cuando el sujeto intenta resolver las dificultades en la procreación o la sublimación como si se tratara de materializar el crecimiento corporal. En lugar de capacitarse adecuadamente adquiriendo destrezas específicas, recurre a la capacitación más básica y grosera; en otras palabras, se intenta resolver el “no saber cómo” como si se tratara de un “no tener con qué”. Así, en lugar de, por ejemplo, estudiar, el sujeto come y engorda; como si lo que le faltara fuera energía en lugar de sabiduría.
6. Esta sustitución defensiva de los recursos específicos de la acción por los recursos energéticos tiene, también, el sentido de demorar la acción, eternizándose en los preparativos. En lugar de hacer lo que debe, el sujeto se deja engordar, como si se estuviera preparando. Su gordura expresa, al mismo tiempo, su fantasía de ser hipopotente y su sentimiento de impotencia.

Apliquemos entonces estas ideas a las escenas del film que hemos repasado. Como se suele hacer en psicoanálisis, tomaremos al film como si fuera un sueño, donde los distintos personajes pueden al mismo tiempo representar distintos aspectos del protagonista o bien condensarse con otros personajes e interactuar con el protagonista.

Gilbert Grape, como dijimos, está estancado en Éndora, donde se ha detenido el tiempo y nada sucede. Su madre, atascada en la casa en un eterno preparativo sin acción, representa este aspecto. Ellen, la hermana menor que no se adapta a la sensación de tener

dientes, representa la dificultad para el crecimiento; en este caso, el ejercicio adecuado de la agresión a través de los dientes que permite alimentarse para crecer.

Larry, como ideal desdibujado, representa los deseos de Gilbert de poder marcharse. Esto también se representa a través de las casas rodantes que aparecen resplandecientes como ideales. Las casas rodantes, con forma de huevo, representan, además, la fantasía de autonomía; es decir, la adecuada utilización de las grasas como reservas energéticas móviles y portátiles. Ellas no se detienen en Endora sino que pasan de largo, al revés que su madre, cuyas reservas excesivas se transforman en inútiles, dado que, en lugar de permitir el desplazamiento, la dejan inmobilizada y atascada en la casa.

Amy, la hermana mayor, representa la dificultad para utilizar adecuadamente los recursos acumulados. Como veremos más adelante, todos sus esfuerzos para preparar la torta de cumpleaños resultan tristemente desperdiciados. Esta situación se simboliza también a través de los incendios que Amy provoca. Podríamos decir que en su apuro por “quemar las grasas” (es decir, utilizar las reservas ejecutando la acción eficaz), quema la comida y con ella la cafetería, quedándose sin trabajo.

También Arnie representa un aspecto de la dificultad de progresar de Gilbert en tanto se mantiene niño a pesar del paso de los años. Su retraso mental representa la dificultad de Gilbert para poner fin a la etapa de crecimiento y pasar a la genitalidad; es decir, su “no saber cómo”. La delgadez de Arnie y su asco por la comida representan también el sentimiento defensivo de “no tener con qué”. Arnie colecciona langostas, animales voraces a los que encierra y alimenta. Podemos pensar que ve en ellas a su ideal, poder alimentarse más para poder “pasar de largo”. Las encierra en un frasco, como su madre lo mantiene encerrado a él. En la escena en que Arnie aplasta la cabeza de la langosta guardando el cuerpo inútil y sin vida, se representa su drama: un cuerpo sin cerebro que aunque coma no crece —“tener con qué”, pero “no saber cómo”—; por eso, luego de decapitar a la langosta, llora angustiado.

Otro de los rituales familiares consiste en el juego de encontrar a Arnie escondido en lo alto del árbol. Arnie parece buscar siempre el peligro de las alturas; el árbol, el techo de la casa o el tanque de agua de la ciudad. Parece simbolizar el intento de alcanzar el crecimiento que por su retraso mental no logra. Esta actitud de ponerse en peligro asusta a su madre, que le pide que no desaparezca. Amy y

Gilbert, en cambio, fingen buscarlo. Podríamos decir que mientras la madre teme que desaparezca el “no saber cómo” que impide la evolución, Gilbert y Amy juegan a que no hay ningún “no saber cómo”. La madre quiere mantener vivo al “no saber cómo”; Gilbert, en cambio, confiesa que a veces quiere que Arnie viva, y a veces, no.

Veamos otros símbolos, por ejemplo el supermercado *Foodland* (la tierra de la comida) donde todos hacen sus compras. Con sus elevados precios y sus manjares exóticos, parecería representar la evolución —los recursos adecuados para “seguir viaje”—, por comparación con el desprovisto almacén de Lamson<sup>67</sup>. Visto desde el malentendido según el cual, negando el “no saber cómo”, se atribuye la dificultad en el progreso al “no tener con qué”, *Foodland* representa el ideal de disponer de una cantidad ilimitada de alimentos. Siguiendo esta fantasía, *Foodland*, situado junto a la carretera, es donde hacen sus compras las personas viajeras, es decir, las que han podido progresar.

Las siguientes escenas del film nos informan acerca de la relación existente entre Gilbert y Betty Carver. Betty busca y seduce insistentemente a Gilbert, quien parece bastante reticente... hasta que entra en juego la comida. Parece una relación que tiene más de oral que de genital. Betty, como Bonnie (la madre de Gilbert), también parece querer retenerlo sin dejarlo progresar hacia la sexualidad genital. Como si Gilbert fuera un niño pequeño, Betty sólo quiere jugar con él.



**Foto 1.**  
Gilbert (*Johnny Depp*) y Betty (*Mary Steenburgen*).

<sup>67</sup> Según el diccionario Simon and Schuster, *lam* significa en la jerga fugarse, huir y prófugo; así, podríamos interpretar que Gilbert, que trabaja en el almacén Lamson, sería el hijo del prófugo, del que, como su padre con el suicidio, se ha fugado.

En Keneth Carver, el marido de Betty, podemos ver un símbolo complejo. Por momentos aparece amenazante, parece sospechar la relación de Gilbert con su esposa y querer matarlo. En este sentido representa la amenaza de castración que impide el progreso hacia lo genital. Pero también podemos verlo al revés. Saltando en la cama elástica, que podría simbolizar el coito genital, llama a Gilbert tratando de separarlo del vínculo oral con la madre; Gilbert, con helado de crema en la boca, parece un niño recién destetado.

En todo caso, sea como amenaza, sea como incitación al progreso, su accionar termina resultando impotente. El hecho de que no sepamos bien qué piensa, qué siente o qué quiere este personaje, parece empantarrarlo con lo que más adelante nos enteraremos del padre de Gilbert. La muerte de Keneth en plena rabieta impotente parece repetir algo de la muerte del padre de Gilbert. Por ahora diremos que Betty y Keneth Carver son símbolos de los padres de Gilbert, Bonnie y Albert Grape. Podemos suponer que a través de ellos el autor nos cuenta cómo fue la relación de Gilbert con sus padres.

Veamos cómo continúa la película. Del peligro de Keneth Carver, pasamos inmediatamente al peligro del tanque de agua de Endora al que trepa Arnie. El niño, sintiéndose impotente frente a la figura castradora del padre que lo separa de la madre, fantasea con ser omnipotente. Arnie, subido al tanque, trata de alcanzar las reservas inalcanzables, ve todo desde arriba y concentra la atención de todo el pueblo. Gilbert lo convence de bajar esgrimiendo dos argumentos que aluden ambos a una promesa de crecimiento futuro; el próximo cumpleaños de Arnie y una canción que dice “un fósforo en el tanque de gas: bum, bum”. Es otra alusión a quemar las reservas, es decir, dejar de acumular y ponerse en marcha. También vemos cómo Gilbert no deja que nadie se meta con Arnie, es decir, con su “no saber cómo”; no quiere ayuda, quiere que todo siga como está.

Aparecen Becky y su abuela. Nos enteramos de que lo que detuvo a la casa rodante es un problema en el carburador; es decir, una falla en la alimentación del motor. Eso no tiene reparación en un lugar como Endora y habrá que esperar una semana el repuesto. Es el mismo tiempo que falta para el cumpleaños de Arnie. Dentro de una semana, la casa rodante retomará su camino; ¿qué pasará con los personajes dentro de una semana, cuando Arnie haya cumplido los 18 años? ¿Retomará cada uno su camino? ¿O seguirán fijados en Endora?

Como nos lo muestra la escena siguiente, en la familia Grape hay mucha expectativa por este cumpleaños. Mientras se come, no se



habla de otra cosa que de los preparativos de la fiesta. Ya dijimos, a partir de las fantasías descritas, que comer tiene el sentido de prepararse acumulando energías. Todos aportan ideas menos Gilbert, siempre pasivo e indiferente. Las expectativas son claramente desmedidas; parece que se tratara de una recepción del Embajador. Obviamente, todos parecen haber centrado sus vidas en llegar a ese momento... ¿y después qué?

Cada vez que algo largamente deseado se está por cumplir, siempre surge la angustia de qué pasará después. El cumpleaños de Arnie, alcanzar los 18 años, simboliza el fin de la etapa de crecimiento corporal y el paso a la etapa genital de reproducción. Esto genera mucha angustia, porque, como dijimos, ninguno “sabe cómo” enfrentar esa etapa. Por eso, durante la comida, rápidamente surgen desacuerdos y todo termina en una pelea.

Tucker, el amigo de Gilbert, le habla de su futuro en la hamburguesería Burger Barn; un futuro prefabricado y vinculado otra vez a la comida que a Gilbert no parece entusiasmarle. Gilbert ayuda a un niño que quiere espiar a la madre obesa y Tucker lo reprende. *“Eso no estuvo bien. Es tu madre. No te entiendo.”* Lo que Tucker, en el fondo, parece no entender es cómo Gilbert puede burlarse de su propia madre; cómo no siente vergüenza de tener una madre así. Si retomamos nuestra línea interpretativa según la cual la madre representa algo del propio Gilbert, es como si le dijera: “no te da vergüenza ser así; dejarte estar, engordar, sin ni siquiera salir de casa. Hacé algo, salí a caminar, date una oportunidad”. Pero Gilbert y Arnie no van a ninguna parte; por eso, como repite Arnie una y otra vez, nunca dicen “Adiós”.

La siguiente escena es una conversación entre amigos durante el almuerzo. Tucker habla con Gilbert y Bob, el funebrero, sobre las ventajas de Burger Barn. De pronto pasa Becky y es como si hubiera pasado un ángel. Se hace silencio. Arnie mira fascinado; Gilbert, lleno de deseo. Descubierta por Tucker en su mirada arrobada, Gilbert se sonroja.

Más tarde en el almacén, Betty Carver vuelve a seducir a Gilbert: *“este jueves es nuestro aniversario”*. Aparece Becky y Gilbert la espía escondido. Obviamente tiene interés en acercarse, pero “no sabe cómo”. Esa noche en la cena, en casa de la familia Grape, vuelven a tratar el tema de los preparativos de la fiesta. Gilbert, asqueado, le dice a Ellen que el padre está muerto. Arnie, angustiado por el efecto de estas palabras, comienza a repetirlo. Se desencadena la histeria general: “de eso no se habla”. La madre patea el suelo y la casa pa-

rece venirse abajo. Esto simboliza una situación sin salida que no da para más. La casa, viniéndose abajo y mal mantenida —dado que todos los ingresos son para alimentar a la madre—, representa el estado metabólico del obeso que, por no gastar las valiosas reservas, consume las proteínas<sup>68</sup> musculares debilitándose cada vez más.

La falta del padre representa la falta de modelos para salir al mundo; para enfrentar la etapa genital. La casa mal construida representa también al padre débil e impotente que ha fracasado en la tarea que sus hijos ahora deben emprender. El psicoanálisis nos enseña que, contrariamente a lo que aparenta ser, es más fácil duelar la pérdida de los buenos vínculos que la de aquellos que resultan fallidos. Los buenos vínculos dejan experiencias positivas, mientras que los malos vínculos nos dejan “fijados” a lo que pudo ser y no fue. Esta dificultad en el duelo del padre muerto aparece simbolizada en el hecho de que ni Gilbert ni Arnie se animan a bajar al sótano, lugar donde Albert Grape un día, hace 17 años, apareció ahorcado.

Otra escena maravillosa en su capacidad de simbolizar la dificultad en materializar los estímulos ideales es cuando Bonnie se duerme, aletargada, frente al televisor. Gilbert apaga el televisor y la madre se despierta. Lo prende y vuelve a aletargarse. Las imágenes del televisor representan los ideales que Bonnie no puede enfrentar: el mundo fuera de la casa, la vida, las historias románticas, etc. Amy le ofrece ir a dormir arriba, la madre le responde que no quiere hacer cambios. Desalentada, Bonnie intenta prender un cigarrillo, pero no logra encender el fuego. En otras palabras, no logra quemar las grasas; ponerse en marcha.

En la siguiente escena, donde los amigos almuerzan, Tucker quiere saber más de Becky; nota cuán interesado está Gilbert en ella. Gilbert, sintiéndose amenazado por la presencia de la celosa Betty y su marido, quiere cambiar de tema. Bob habla de la posibilidad de morir de un día para el otro. Angustiados, todos bromea. Aparece el tema de la burla sobre los cadáveres grotescos —cuya importancia en este drama se hará evidente al final de film—. Keneth Carver vuelve a empujar a Gilbert para que vaya a hablar con él. Simbólicamente hablando, la situación parece no tener salida. De una parte, la

---

<sup>68</sup> A diferencia del papel energético que poseen los hidratos de carbono y los lípidos, el valor biológico de las proteínas es su función estructural para el organismo. El consumo de las proteínas propias para la obtención de energía (o reserva energética) implica un comerse a sí mismo.

amenaza de castración si se intenta la genitalidad; de la otra, la de ser sorprendido por la muerte habiendo acumulado –como su madre– una reserva inútil y grotesca.

Luego de una nueva tentativa de Arnie de subir al tanque, Amy reprende Gilbert por no haber cuidado a su hermano. Arnie repite otra vez: “*no vamos a ninguna parte*”. Gilbert no soporta más y va a encontrarse con Becky. Primero la espía, pero la nueva amenaza de Kenneth, que le toca bocina, lo pone al descubierto. Becky le habla de las costumbres del mamboretá. La hembra durante la cópula le arranca la cabeza al macho y se la come. Luego se come el cuerpo entero. Dicho esto lo invita a comer. Otro símbolo de la lucha entre la genitalidad y la oralidad. La hembra del mamboretá simboliza a la madre que fija al niño a la oralidad comiéndole la cabeza, como le sucede a Arnie. Esto representa tanto a Arnie con su madre, como a Gilbert con Betty Carver.

Durante la comida, la abuela de Becky cuenta que ella, por sus motivos, jamás salía a ninguna parte, hasta que su nieta viajera la convirtió en una persona que no puede estar quieta. Becky es entonces lo que Gilbert está necesitando: un motor de cambio. Becky dice que Endora es tan buen lugar como cualquiera –cosa que sorprende a Gilbert–, además, ella no se interesa por la belleza de los cuerpos. Para ella las personas valen por lo que hacen, no por lo que planean hacer. Pero Gilbert ni siquiera tiene planes. La lleva a tomar un helado y ambos son vistos por Betty Carver. Esto simboliza el miedo de Gilbert frente a la genitalidad, miedo que toma la forma de una madre oral que lo amenaza con el castigo.

Gilbert y Becky van a ver juntos el atardecer; a ella le gusta porque uno puede verlo cambiar. Becky lo estimula diciéndole que el cielo no tiene límites. Pero Gilbert se lo pierde; debe ir a ocuparse de Arnie (su parte infantil). Ambivalente entre ser un niño o ser un adulto, no hace ni una ni otra. En una escapada rápida vuelve a casa para bañar a Arnie; pero luego lo deja para que se las arregle solo, y regresa con Becky, aunque demasiado tarde para ver el atardecer.

Junto a Becky, Gilbert comienza un proceso de elaboración de las vivencias en las que se halla inmerso; comunica lo que siente. Hablan de sus familias, y Gilbert, viendo desde lejos su casa –su vida, sus dificultades–, reflexiona sorprendido: “*Es increíble... me refiero a que se ve pequeña considerando la magnitud de lo que hay dentro de ella*”. Becky, luego de saber de la obesidad de la madre, pregunta por el padre. “*Otro día; otro día*”, responde Gilbert.

El encuentro es bueno y gratificante, pero la culpa se hace sentir. La culpa de haber dejado a Arnie en la bañera toda la noche parece simbolizar que Gilbert atribuye su dificultad a su “no saber cómo”. En lo manifiesto, no puede estar con Becky porque Arnie no se las puede arreglar solo; en lo latente, se siente todavía demasiado impotente para estar con Becky. Esto mismo es proyectado luego en la madre, de modo que pasa a ser Bonnie la que prohíbe el crecimiento queriendo que el “no saber cómo” siga viviendo. Su impotencia se certifica en la escena siguiente: los precios en el almacén han bajado.

Esta vez sin Arnie, Gilbert va al encuentro de Betty Carver en el aniversario de la relación. Betty, celosa, pregunta por Becky y lo manda a hablar con el marido. Como una madre que, para que el niño no la abandone, lo amenaza con el castigo del padre. La maniobra no da el resultado esperado; Gilbert se ha decidido a enfrentar la situación con Ken Carver. Betty lo amenaza para que no se vaya, pero en cuanto se da vuelta, Gilbert desaparece.

Lamentablemente, Gilbert encuentra en Ken Carver un padre impotente y negador que lo insta a volver hacia atrás y ocuparse de su familia. Betty, no soportando más su vida, desencadena una crisis, donde casi incendia la casa. Insatisfecha con su marido, con sus hijos y con su vida, confiesa a Gilbert que lo eligió porque sabía que él nunca se iría. Como Bonnie, Betty tampoco soportaría otro abandono. Da la impresión de que a través de esta escena el autor quiere hacer revivir a Gilbert su pasado traumático; la historia que llevó al desenlace de la muerte del padre y la melancolía de la madre.

Apoya, a mi entender, esta tesis, el uso de la imágenes en blanco y negro que aparecen, a continuación, en el televisor de la familia Grape. En la pantalla, con música de tragedia, un hombre, sintiéndose culpable, no sabe cómo despedirse de una mujer: “*Mejor me voy*”, le dice; “*No, aún no*”, responde ella angustiada. Momentos después aparece Ellen y dice que el señor Carver ha muerto. El hombre de la pantalla se tira del tren en movimiento, lastimándose. También fracasa en su intento de partir.

Ahora que el señor Carver ha muerto, no podrá escapar de Betty. O bien, dado que su padre murió, él tuvo que interrumpir su vida para hacerse cargo de su madre. La muerte absurda del señor Carver, ahogado en la piletita de los niños, representa también una cierta esperanza; la misma que se halla contenida en las palabras de Gilbert al ver su casa tan pequeña. Carver murió porque se ahogó en un vaso de agua.

Gilbert reacciona frente a la muerte del señor Carver como su madre frente a la pérdida del esposo; es decir, engordando. Mientras almuerza con los amigos, hablando del tema, Gilbert no sabe qué pensar y coloca una enorme cantidad de azúcar en su café. Su “no saber cómo” progresar queda confundido, otra vez, con su “no tener con qué”.

Es el punto de mayor retroceso. Si bien aparece Becky, y Arnie se desespera aferrándose a ella como a un salvavidas, el repuesto ha llegado y Becky se marchará. Para Gilbert, el repuesto que permite viajar y seguir el curso vital es un repuesto mágico; algo que a él le falta, algo que ni siquiera sabe qué es.

Pero con el repuesto colocado, la casa rodante aún no funciona. Becky los incita a meterse en el agua cosa que a los Grape, como a los lípidos, parece no gustarles demasiado. El hecho de que se metan vestidos parece aludir, por un lado, al carácter hidrófobo de los lípidos y, por el otro, a la vergüenza frente a la genitalidad.

Lo que sigue parece muy semejante a una sesión de análisis. Gilbert recostado y Becky sentada detrás. Becky le pide que asocie rápidamente: “*Decime qué querés*”. Veamos las asociaciones de nuestro “paciente”:

“*Quiero algo nuevo* —es decir, cambiar—. *Una casa nueva para mi familia* —es decir, mudarse, tener un cuerpo mejor—. *Una mamá que tome clases de aerobics*” —la posibilidad de empezar a usar las grasas acumuladas, ponerse en movimiento—. “*Quiero que Ellen crezca*” —poder progresar a la nueva etapa. “*Quiero un cerebro nuevo para Arnie*” —saber cómo llevar a cabo ese progreso—. Becky interrumpe: “*¿Qué querés para vos?*” Gilbert responde: “*Quiero ser una buena persona*”. Al parecer, para Gilbert sus deseos de progresar y seguir su camino son incompatibles con ser una buena persona. Quisiera poder hacer todo eso sin sentirse mal con sus objetos internos.

Pero ponerse en contacto con los deseos es doloroso; una vez formulados, es más difícil ignorarlos y también tolerar la frustración. Arnie, entonces decide ir más allá, y trepa hasta el final del tanque de agua. Así no es; así no se crece. Primero hay que aprender. Y para que aprenda la policía lo arresta; como a un adulto. Bonnie, desesperada, no quiere que su hijo aprenda la lección. Quiere a su hijo de vuelta y se pone, por primera, vez en movimiento y sale de la casa rumbo a la comisaría. Esta escena simboliza a un mismo tiempo la omnipotencia de Bonnie —en tanto consigue que le devuelvan a su hijo a fuerza de imponer su presencia— pero también la humillación

de su impotencia; como un niño que al decir que es más fuerte que Superman, pone en evidencia su sentimiento de profunda debilidad. La vergüenza pública es también la integración depresiva. Por primera vez, las cosas comienzan a cambiar. En la siguiente escena, Bonnie, en la mesa, ya no come.

Becky insiste en conocer a la madre de Gilbert. Dulcemente lo fuerza a enfrentar él también su propia vergüenza. El comienzo del duelo se enfatiza por la escena siguiente, donde entierran a Keneth Carver. Mientras Arnie cuida la tumba de su padre Albert Grape, aparece algo nuevo en Endora: Burger Barn, que, como dijimos, es un futuro prefabricado, protésico, pero futuro al fin.

Sigue la despedida de Betty Carver. Betty, en lugar de quedarse, como Bonnie, melancólica en su casa de viuda, decide seguir su camino. Betty precede a Gilbert en el cambio. Dice: *“Lo extraño y no lo extraño”*. *“Gilbert, ¿qué va a ser de vos? Todavía no lo has pensado. Pobre Gilbert, acorralado.”* Aparece Becky, y Betty le dice a ella: *“es todo tuyo”*. Betty se ha transformado en una madre que ahora permite el progreso a la genitalidad. Becky le pregunta a Gilbert si va a extrañar a Betty; Gilbert responde que sí. Becky duda y termina diciendo *“Me alegro”*. Sabe que es más fácil separarse de las experiencias buenas.

En la escena siguiente, bajo la lluvia el auto de la abuela arranca. Gilbert y Becky se miran... pero el motor se vuelve a apagar. Todavía hay tiempo... Pero también hay que apurarse.

Volvamos a film, a la escena de la inauguración del Burger Barn. Gilbert ya no parece tan interesado en la comida. Se anuncia una nueva Era para Endora. Becky, refiriéndose al motor de la camioneta, dice: *“está arreglado”*. En lo manifiesto, una mala noticia, en lo latente, una buena. Por fin Endora tiene música; no es la música que a todos nos hubiera gustado... pero es mejor que bailar sin música.

Pero Gilbert, temeroso de quedarse solo, se despidió resentido con Becky. Tal vez tenía la fantasía de que Becky, como una nueva madre, lo lleve en su viaje. Pero no hay que hacerse falsas ilusiones; en el camino de la vida, en el camino de construir el propio destino, siempre estamos solos.

En casa de los Grape, la víspera de la fiesta pone las cosas en estado de máxima tensión. Arnie, inquieto y movedizo tira la torta de cumpleaños que hizo Amy. Gilbert, de apuro, deberá comprar una torta en Foodland y, para colmo, encontrarse con su patrón. En otras palabras, salir a la ruta y enfrentar la culpa y la traición. De vuelta en casa, la tensión es insoportable.



**Foto 2.**  
*Gilbert saliendo de  
Food Land.*

Bonnie no se anima a estar presente en la tan esperada fiesta. Desde otro punto de vista, así como los preparativos de la fiesta terminan cuando la fiesta empieza, Bonnie, obesa, símbolo de los preparativos, no necesita estar en la fiesta.

Como símbolo de la tensión que se acumula a punto de estallar, Gilbert infla un globo hasta hacerlo reventar. Cuando el globo explota, descubren que Arnie se ha comido la torta que compró en Foodland. Por primera vez Gilbert reacciona agresivamente; lucha con su “no saber cómo”, con su parte infantil.

Entre culpable y maniaco huye de Endora. Arnie, angustiado, va a buscar la ayuda de Becky. Gilbert ya fuera de Endora parece descubrir que esa no es la manera de irse... pero ¿cómo hacerlo? Como Arnie, también decide buscar ayuda en lo de Becky. Gilbert le dice a Becky “*no tengo dónde ir*”. Ahora sí está dispuesto a hablar de su pasado, incluso de su padre.

—Tuve que hacer horas extras para alimentarla

—¿Fue tu culpa?

—No entendés. Estuvo conmovida durante años. Él desapareció. No dijo adiós, directamente... un día, de pronto... se fue. Quedó colgando allí. Fue entonces que comenzó todo.

Todo comenzó al morir el padre. Allí todos quedaron colgando; en una especie de animación suspendida. Sin hacer nada; sólo engordar. Como en una prolongada hibernación.

—“*Nadie sabía lo que él sentía. Él no daba nada, sólo existía. Si tratabas de jugar con él, hacerlo reír, hacerlo enojar... Nada. Es como si estuviese muerto.*” Becky le responde que el propio Gilbert solía ser así.

Pasan la noche juntos, aparentemente sin tener relaciones sexuales. Y el crecimiento se termina para dar paso a la etapa de procreación: llega el día del cumpleaños de Arnie. Gilbert, ahora como un adulto, vuelve para enfrentar las cosas responsablemente y tratar de reparar. Reparar a Arnie, a su madre... Arnie también está cambiado. En la escena de la reconciliación tiene su primera expresión inteligente; de haber comprendido. Y ya no como un niño, sino como un adulto, es capaz de perdonar.



**Foto 3.**  
*Gilbert y Becky*  
(*Juliette Lewis*).

Bonnie comienza retando a su hijo, pero también se muestra comprensiva. Le agradece que haya vuelto y le pregunta por qué volvió. Se da cuenta de que volvió para la fiesta, pero que en el fondo ya se ha ido; ya se ha hecho un adulto. También Bonnie sabe pedir perdón. Y cada uno se hace responsable de su propia tragedia.



**Foto 4**  
*Gilbert y su madre*  
(*Darlene Cates*).



Tucker habla de que en esa casa hay serios problemas edilicios. Ya no se puede seguir en un cuerpo infantil. Ellen parece gustarle a Bob; es un símbolo de que la genitalidad asoma. Gilbert lleva a Becky a conocer a su madre, y luego, él y Arnie se despiden de Becky. Arnie dice ser un milagro caminante; es decir, ya no un milagro quieto en Endora, que no va a ninguna parte. Gilbert puede decir gracias.

Becky se va, y en casa de los Grape, materializado el crecimiento, las cosas comienzan a ponerse en marcha. Esto queda simbolizado por el hecho de que Bonnie, al terminar la fiesta, se pone en movimiento. La vida sigue, la hibernación en el sillón del living ha terminado y retorna a su vida normal; a dormir a su dormitorio.

Materializado el crecimiento, las reservas adiposas del crecimiento infantil ya no son necesarias, y Bonnie fallece por el esfuerzo de haber subido a su dormitorio. La gran angustia de Arnie cuando descubre que su madre ha muerto, es el temor de no poder arreglárselas en la siguiente etapa. La impotencia, el “no saber cómo”. También el temor de haber perdido las valiosas reservas.

El largo duelo que las escenas encadenadas nos muestran simboliza el duelo por la infancia perdida; sobre todo, por todos aquellos ideales infantiles (omnipotentes) que no pudieron materializarse con el crecimiento y el paso a la juventud.



**Foto 5.**  
*Los hijos duelen  
a su madre.*

Gilbert, ahora, se anima a bajar al sótano. Allí encuentra, en lo profundo de sí mismo, toda la agresión contenida y proyectada sobre el padre muerto; el enojo y la frustración por lo que no fue. Intenta, entonces, demoler a golpes las columnas que sostienen la casa. Ter-

minado el duelo, sólo queda ponerse en marcha, es decir, comenzar a quemar las grasas.

Por temor al ridículo de tener que sacar el cuerpo de la madre con una grúa, y pensando en lo que le contara a Gilbert su amigo el funebrero sobre las burlas que suelen hacer de los cadáveres, los hermanos deciden quemar la casa con su madre adentro.

Los hermanos hablan con Arnie: “*Vamos a necesitar tu ayuda*”. Arnie es el “no saber cómo”, pero aun así representa el cerebro. Arnie entiende y se pone en marcha en la tarea de vaciar la casa de todos sus muebles. Ya en la casa vacía, Gilbert y Arnie se fusionan en un abrazo; en nuestra interpretación, simboliza la reunión de Gilbert con su “no saber cómo” que, hasta ahora, había estado reprimido.

Durante el incendio son conmovedoras las expresiones de los hermanos. Están angustiados por tener que enfrentar cada uno su vida. Pero ya no pelean como niños. Sobre todo Arnie, a quien en la magistral interpretación de Leonardo DiCaprio, se lo ve realmente cambiado.

En un encadenado conmovedor, el humo del incendio, que representa las dificultades, se transforma en el cielo, símbolo de la esperanza. Ha pasado un año. La escena es la misma del comienzo, sólo que ahora es Gilbert quien se pasea ansioso esperando las casas rodantes.



**Foto 6.**  
*Gilbert y Arnie*  
*(Leonardo*  
*DiCaprio).*

Mi hermano Arnie está por cumplir 19... 19! Amy tiene una oferta de trabajo para trabajar en una pastelería en Des Moines. Ellen quiere cambiar de escuela. Arnie preguntó si nosotros también nos iremos; le dije que podemos ir a donde queramos, si tenemos ganas. Podemos ir a cualquier parte.

Esta vez sí; suben a la casa rodante de Becky y se van.



## CAPÍTULO X

### Las alas del deseo (*Der Himmel über Berlin*)

*Las alas del deseo*<sup>69</sup> es una coproducción germano-francesa que se estrenó en 1987 con el título *Der Himmel über Berlin* (El cielo sobre Berlín) para el idioma alemán y *Les ailes du désir* (Las alas del deseo), para el francés; un año más tarde, se distribuyó para la lengua inglesa, con el título *Wings of Desire*, de cuya traducción proviene el título español.

Fue dirigido por el renombrado Wim Wenders, escrito por Peter Handke, Richard Reitinger y Wim Wenders y producido por Anatole y Pascale Dautman, Wim Wenders e Ingrid Windisch para las productoras *Argos Film*, *Road Movies Filmproduktion* y *Westdeutscher Rundfunk*. Dado que el film mezcla imágenes en blanco y negro y en color –incluso, a veces, en la misma toma, como por ejemplo, en la última escena–, cabe destacar la notable labor de Henri Alekan, director de fotografía. La edición, la musicalización y el diseño de producción corresponden a Peter Przygoda, Jürgen Knieper y Heidi Lüdi, respectivamente.

El film cuenta con las actuaciones de Bruno Ganz en el papel de Daniel, Solveig Dommartin como Marion, Otto Sander como Cassiel, Curt Bois como Homero y Peter Falk (el conocido detective Columbo) haciendo de sí mismo. A excepción de Peter Falk y, quizás de Bruno Ganz, el resto del elenco de *Las alas del deseo* se compone de actores que, a pesar de destacarse en el cine europeo, dada la escasa llegada que tiene ese cine a la Argentina, muy probablemente resulten para nosotros desconocidos. Bruno Ganz protagonizó el film italiano de Silvio Soldini, *Pane y tulipani* (*Pan y tulipanes*), y, más recientemente, el renombrado film –nominado al Oscar de la Academia en el 2005– *Der Untergang* (conocido en inglés como *Downfall* y en español como *La caída*) que narra los últimos días en la vida de Adolf Hitler.

Win Wenders –según sus propias palabras–, ya radicado en los Estados Unidos, volvió a Berlín con la idea de hacer un film sobre ángeles y sobre la ciu-

---

<sup>69</sup> El contenido del presente capítulo fue extraído del comentario presentado en el ciclo Cine y Psicoanálisis, en el Instituto de Docencia e Investigación de la Fundación Luis Chiozza el día 26 de septiembre de 1997

dad dividida por el muro. Le pidió a su amigo y guionista Peter Handke que escribiera una historia sobre ángeles, pero Handke le dijo que no se sentía capaz de hacerlo. A los pocos días, Handke lo llamó diciéndole que podría escribir algunos monólogos para que Wenders empezara a filmar. De modo que el film se llevó a cabo partiendo de una idea muy vaga, sin guión, filmando escenas sueltas en una especie de *brain storming* con los actores. El primer resultado fue un film casi mudo al que luego se le fueron agregando en *off*, voces y pensamientos de los personajes. Así por ejemplo, cuenta Peter Falk que una vez finalizado el rodaje, estando ya en Ecuador rodando otra película, recibió un llamado de Wenders pidiéndole que grabara algunas reflexiones a partir de un boceto que le enviaba por fax y que cuando las tuviera listas se las enviara para que él las colocara en el film. El resultado de todo este caos es un film profundamente impactante, en el sentido más literal del término.

En 1993 Wim Wenders dirigió el film *In weiter Ferne, so nah!* (conocido en inglés como *Faraway, So Close!* y en español como *Tan lejos y tan cerca*) escrito por Richard Reitinger, Wim Wenders y Ulrich Zieger; se trata de una “suerte” de continuación de *Las alas del deseo*, y cuenta nuevamente con Bruno Ganz y Otto Sander en los usuales papeles de Daniel y Cassiel y Natassja Kinski en el rol de Raphaela.

Siguiendo el tradicional modo en el que Hollywood demuestra su interés por los films extranjeros más exitosos, en 1998 la *Warner Bros.* encargó al director Brad Silberling una *remake* de *Las alas del deseo* (no del todo fiel al original) titulada *City of Angels* (que en Argentina se estrenó con el título *Un ángel enamorado*), situada en la ciudad de Los Ángeles y protagonizada por Nicolas Cage y Meg Ryan en los roles de Seth (Daniel) y Maggie Rice (Marion). Tanto *Las alas del deseo* como sus realizadores han recibido numerosos premios y nominaciones, principalmente en Europa; en el Festival de Cannes 1987, el film fue nominado a la Palma de Oro y resultó ganador en la categoría de mejor director (Wim Wenders).

### **Argumento:**

El argumento gira en torno a dos ángeles invisibles que sobrevuelan la Berlín de la posguerra, observando y catalogando el comportamiento humano; la depresión y la desesperanza de las almas en la ciudad dividida por el muro. Uno de ellos, Daniel, infeliz con la eternidad descarnada de su condición de ángel, desea convertirse en humano para poder sentir. Este pasaje se desencadena al conocer, primero, a Marion, una desolada trapecista de circo de quien el ángel se enamora, y luego, a Peter Falk, un actor americano que, habiendo abandonado previamente la celestial existencia de los ángeles, lo precede en el camino de transformarse en mortal.

*Las alas del deseo* es un film que sorprende por la capacidad de su director para despertar, mediante unas pocas imágenes y algunas palabras,

distintos estados afectivos en el espectador. El clima de angustia de las primeras imágenes en blanco y negro, el clima introspectivo de los pensamientos, la profunda desesperanza en escenas como la del subterráneo, la soledad de Marion, el horror de la guerra... Y de pronto, toda la frialdad, el letargo y la distancia que acompañaban las imágenes en blanco y negro desaparecen con la llegada de las imágenes en color. El espectador experimenta una intensa sensación de alivio, que poco a poco se va completando con sensaciones de entusiasmo y esperanza.

Mayor es la sorpresa si notamos la escasa participación de nuestro intelecto en todos estos cambios afectivos. Asistimos pasivamente a una sucesión confusa de imágenes, que parecen azarosamente ordenadas. Recordar el recorrido temporal del film resulta difícil; narrarlo, prácticamente imposible. Sin embargo, algo ha sucedido; algo nos ha conmovido durante la proyección, pero no sabemos bien en qué consiste. Más allá del argumento explícito, ¿de qué trata esta película? Difícil es decirlo.

Algo de esta descripción seguramente resultará familiar en aquellos de nosotros que, como pacientes o como analistas, estamos vinculados a la experiencia que nos propone un tratamiento psicoanalítico. El letargo, la introspección, la sucesión confusa de imágenes y pensamientos durante la asociación libre y la atención flotante, la angustia, la desesperanza, la incomunicación... Y también el cambio repentino hacia la comunicación y el alivio que trae esperanza y entusiasmo. A diferencia de lo que ocurre con la obra de arte, en la sesión este cambio suele ser consecuencia de una comprensión que, en el caso de la obra artística, a menudo se nos escapa.

La tarea que me propongo, entonces, es intentar, por medio de la interpretación psicoanalítica, comprender el sentido que permanece oculto en este film, procesándolo del mismo modo que si se tratase, por ejemplo, de un sueño.

Tengo la impresión de que este film posee una riqueza simbólica similar a aquellos sueños que no se dejan abarcar completamente por una sola interpretación. Por lo tanto, antes de intentar una interpretación global, les propongo primero intentar descifrar algunos elementos, separándolos del conjunto. Para hacerlo me basaré en el esquema teórico que presenta Luis Chiozza en su libro *"Psicoanálisis de los trastornos hepáticos"*<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Chiozza, Luis, Buenos Aires, Alianza, 1998.

## Los versos, los adultos y los niños:

Sobre un cuaderno, una mano escribe unos versos; destaquemos algunas frases:

Cuando el niño era niño, andaba con los brazos colgando,  
quería que el arroyo fuera un río y que el río fuera un torrente,  
y que este charco fuera el mar.  
Cuando el niño era niño, no sabía que era niño,  
para él todo estaba animado y todas las almas eran una.  
Cuando el niño era niño, no tenía opinión sobre nada,  
no tenía ninguna costumbre, se sentaba en cuclillas,  
tenía un remolino en el cabello y no ponía caras cuando lo fotografiaban.

En otras palabras, el hombre actual es un niño que ha olvidado su condición de niño; aparenta ser lo que no es, y su alma se ha alejado de las demás. Estos versos se repiten describiendo otras vicisitudes de la pérdida de la infancia.

El psicoanálisis nos enseña que todos los deseos tienen su origen en los deseos infantiles que permanecen vivos en el inconciente. Podemos suponer que, en este contexto, dejar de ser un niño, olvidar la condición de niño, simboliza la desconexión con esos deseos infantiles y se manifiesta como la pérdida de las ganas de vivir; la pérdida del sentido de la vida.

## El cielo y Berlín:

Wim Wenders, nacido en Alemania en 1945, filma esta película en 1987. El relato, que parece estar ubicado en el presente de 1987, retrata a la generación alemana de la posguerra en Berlín, una ciudad dividida por el muro que exhibe un marcado contraste entre los vestigios de la destrucción y las imponentes estatuas que recuerdan los tiempos de esplendor.

La generación de adultos que, como los protagonistas, ronda los cuarenta años no ha vivido los ideales del nazismo; ha nacido y crecido en la derrota de aquellos ideales. Parece ser una generación sin ideales que, ensimismada en el individualismo fallido, se agota en una existencia vacía, sin sentido, carente de proyectos futuros. *“El pueblo alemán estalló en tantos estados como individuos.”*

Las estatuas que hicieron homenaje a los ideales de otros tiempos aparecen como despegadas de la ciudad, desentonando con el

clima sórdido de una ciudad todavía en ruinas; son un símbolo, como toda estatua, de aquellos ideales que no pueden ser concretados ni resignados.

El cielo representa a su vez los ideales, lo divino, lo elevado, lo espiritual. *El cielo sobre Berlín* —el título original en alemán— nos sugiere entonces que los ideales que están demasiado lejanos como para poder ser materializados, caen sobre la ciudad, aletargándola en la desesperanza de una existencia sin proyectos, vacía.

Como todo símbolo que posee dos caras, el cielo es al mismo tiempo una esperanza de reunirse con los ideales, para lo cual es necesario que el cielo.... baje a la tierra. Volveré sobre este punto al hablar de los ángeles; por ahora recordemos que la película comienza con el descenso del avión que trae a Peter Falk a Berlín. La cámara, que en esa oportunidad va acompañando este descenso, con sus perspectivas variables —de arriba a abajo, de abajo a arriba, descendiendo y ascendiendo— irá siempre acompañando las vicisitudes de este proceso de acercar los ideales para su realización.

## Los ángeles y la biblioteca:

Damiel y Cassiel son ángeles; seres atemporales, inmateriales, que miran desde arriba con la consigna de atestiguar la espiritualidad de la gente. Con una actitud sumamente ingenua consignan datos que ellos mismos parecen no entender.

Cassiel: Salida del sol, 7:22, puesta a las 16:28. Salida de la luna a las 19:04. [...] Un hombre camina lentamente y mira sobre su hombro hacia el espacio. En la Oficina Postal 44 alguien quiere suicidarse hoy; colocó estampillas de colección en sus cartas de despedida. Una diferente en cada sobre. Luego habló inglés con un soldado estadounidense, por primera vez desde la escuela, y lo hizo muy bien.

Damiel: Un transeúnte, bajo la lluvia, cerró su paraguas... y se empapó. Un niño de escuela, que le describía a su maestro cómo crece un helecho, sorprendió al maestro. Una mujer ciega que buscaba su reloj sintió mi presencia.

Su visión en blanco y negro muestra la incompreensión del color, que, provisoriamente, interpretaremos como calor y afecto. Sin comprender el afecto, que da sentido y marca la importancia de los actos, su tarea remeda a la intelectualización vacía.

Estos seres representan los ideales atemporales que permanecen lejos del alcance del hombre. En la ficción, cuando los ángeles tocan



a los hombres les infunden esperanzas, como sucede con la embarazada en la ambulancia o con el hombre desesperado en el subterráneo; pensamos que esto intenta significar que la situación contraria, la desesperanza, proviene de la vivencia de sentir que los ideales (o proyectos) son inalcanzables.

Los ángeles, como sucede con las ideas, se concentran en la biblioteca. Allí, acompañados de una música de musas que despierta asociaciones con el Canto de las Sirenas, los ángeles parecen nutrirse exprimiendo las cabezas de los lectores. Sus miradas son lujuriosas y parecen entrar en estados de trance. Durante la noche, en cambio, los ángeles son las sombras de la biblioteca vacía, esperando aburridos el regreso de los lectores.

Parafraseando el título de la película, podemos decir que “el deseo de las alas” es el de ser materiales, y en la biblioteca, cada ángel espera pasivamente su oportunidad. Así lo expresará Daniel en el auto, entusiasmando también a Cassiel:

Es maravilloso vivir sólo en espíritu, día a día, para la eternidad, atestiguar lo espiritual de la gente... Pero a veces me hastía mi existencia de espíritu. Ya no quisiera flotar eterno, quisiera sentir un peso, que anulara en mí lo ilimitado y me atara a la tierra. Poder a cada paso, a cada golpe de viento, decir ‘ahora’ y ‘ahora’ y ‘ahora’... y no más ‘desde siempre’ y ‘para siempre’. [...] Siempre que hemos participado ha sido sólo en apariencia. Nos hemos dejado dislocar la cadera en peleas nocturnas, en apariencia. [...] No pido tener un hijo o plantar un árbol [...] Intuir, por fin, en lugar de saberlo todo. Poder decir ‘Ay’, ‘Oh’ y ‘Ah!’... en vez de ‘Sí, Amén.’”

## Homero, el anciano narrador:

Por su nombre, este personaje se vincula con el legendario narrador de gestas. A través de su narración acerca a los ángeles a los hombres; es, como si se tratara de un psicoanalista, un catalizador de cambios, que permite la materialización de los ideales. Como el psicoanalista, en contacto con el inconciente, el anciano dirige su atención a las musas, que representan a los ángeles, los ideales.

Podemos pensar que este personaje, en su figura de anciano, encarna al mito, al espíritu universal que, como herencia, se transmite a través de las generaciones. Del mismo modo que sucede con el deseo inconciente (la parte infantil), también la necesidad de trascender debe ser oída para ser satisfecha.

Cuéntanos, musa, del narrador, del infante, del anciano apartado de las lindes del mundo, y haz que en él se reconozca cada hombre. Con el tiempo, los que me escuchaban se han convertido en mis lectores, ya no se sientan en círculos sino solos, y cada uno no sabe nada del otro.

El anciano ha vivido los tiempos de la guerra, en los que los ideales se intentaban alcanzar a través de la lucha. Ahora se encuentra solo, desconcertado y desalentado. Ya no tiene oyentes sino lectores y, como dice, se siente más allá de los confines del mundo. Imposibilitado de narrar una *“epopeya de la paz”*, es decir, de lo cotidiano, se refugia obstinadamente en el traumático pasado de la guerra. Esto se simboliza a través de las imágenes de la guerra en los libros que hojea y de su insistencia por encontrar una plaza que, destruida por los bombardeos, ya no existe.

También se siente tentado de renunciar a su función de narrador, y reflexiona:

Se acabó el remontarse muy atrás de antaño, el ir y venir a través de los siglos. Ya sólo puedo pensar en un día para el otro. Mis héroes ya no son los guerreros y los reyes, sino las cosas de la paz todas iguales entre sí. Pero nadie ha logrado aún cantar una epopeya de la paz. ¿Qué le ocurre a la paz que no puede seguir fascinando por mucho tiempo, que no se deja narrar apenas por nadie? ¿Debo renunciar ahora? Si renuncio, la humanidad perderá a su narrador, y si pierde a su narrador, perderá su infancia.

Nómbrame, musa, al pobre trovador inmortal quien, abandonado por sus oyentes, ha perdido su voz. El que del ángel del relato, se convirtió en el ignorado o burlado organillero fuera, en el umbral de la tierra de nadie.

Simboliza entonces una necesidad de trascendencia actualmente desoída. Cada hombre lleva adentro un niño que es su deseo inconciente, pero también lleva adentro un anciano, representado por los ideales heredados, a quien también debe satisfacer. La armonía entre el niño y el anciano permite la satisfacción individual en un contexto de trascendencia espiritual.

Homero representa el pasado: *“La tierra de la narración comienza en los viejos caminos, las vías recónditas. Berlín también los tiene. Si todos vieran estos intersticios en la tierra y en el cielo, no habría guerras ni sacudidas mortales”*.

Homero hace su primera aparición en la escena de la biblioteca. Fatigado, se arrastra escaleras arriba, mientras Damiel, en sentido inverso, desciende a la tierra de los mortales. Cassiel, en cambio, mira desde arriba. Esto parece simbolizar el desencuentro del narrador que, fracasadamente, busca a su musa. Durante el resto de la pelícu-

la, Homero permanece junto a Cassiel; en otras palabras, elige como musa al ángel que no desciende.

## El ángel “caído”, catalizador de cambios:

Peter Falk no es alemán, ni siquiera europeo; para su pueblo, el pasado traumático de la guerra se encuentra unido a la exitosa materialización de los ideales; la victoria en lugar de la derrota. Tanto en la realidad como en la ficción, su figura queda asociada al detective, al investigador de lo escondido. Como el psicoanalista, debe catalizar un cambio que tiene que ver con descubrir lo oculto.

En el film, Peter Falk se representa a sí mismo como un actor que viaja a Berlín a filmar una película de guerra. En avión, desciende sobre Berlín desde el cielo. Tiene una misión que cumplir, desempeñar un papel en el drama. *“Es sorprendente lo poco que sé de este papel. Quizá lo descubramos durante el rodaje.”* Como el psicoanalista, está abierto a la nueva experiencia.

Sus pensamientos no se refieren tanto a sí mismo; mientras dibuja los rostros de los extras del rodaje, intenta comprender a las personas. A través de su vestimenta, eligiendo el sombrero, intenta fundirse en la multitud – *“un buen disfraz es la mitad de la batalla ganada”*–. Como el psicoanalista está dispuesto a recibir las transferencias de su paciente, es decir, los distintos ropajes que el paciente coloca sobre el analista para que este desempeñe los roles de los objetos de la vida del paciente. Menos ensimismado que los otros, es capaz de percibir la presencia de los ángeles. Sus palabras remedan la atención flotante: *“la estrella amarilla significa: muerte. ¿Por qué eligieron amarillo? Girasoles. Van Gogh se suicidó. [...] ¿Qué pasa, Peter? ¿Por qué se extravió tu mente?”*

Veamos otra línea asociativa sobre este personaje. El teniente Columbo (del italiano *Colombo*) lleva un nombre que significa “palomo”. A través de estas representaciones aparecen nuevamente las alas y la idea de la paz. ¿Podrá Columbo narrar la epopeya de la paz, de lo cotidiano, en la que Homero fracasa?

Como luego nos enteramos, Peter Falk (el personaje) es un ángel que ha descendido a la tierra. Ha podido concretar sus ideales habiendo duelado la pérdida de las alas. En su intento de convencer a los ángeles de las virtudes de una existencia real, recurre a evocar los placeres cotidianos, las pequeñas cosas que dan sentido a la vida.

Creo que esto representa esa epopeya de la paz que Homero, desde su incapacidad para duelar el pasado de la guerra, no puede narrar.

## **El set de filmación y el circo:**

Estos nuevos símbolos enriquecen la polaridad de la que venimos hablando, el pasado y el futuro, el recuerdo y el deseo, el anciano y el niño.

El *set* de filmación simboliza un intento de elaborar el pasado traumático de la guerra; su escenario son las ruinas del pasado, los agujeros peligrosos por donde caen los “dobles de riesgo”. El circo, con su carpa casi inmaterial, es el lugar de los niños. Allí las cosas se elevan en lugar de caer, el trapecio, los globos, las bolas lanzadas al aire.

Ambos escenarios simbolizan el “como si” de la transferencia. En el *set* se intenta, a través de la ficción, cambiar los recuerdos del pasado. En el circo, a través de la ilusión y la prestidigitación, se intenta figurar como cumplidos los deseos inconcientes. A través de la ficción, se busca superar el peligro que representa el contacto con esos deseos.

## **Marion, la mujer trapecista:**

Así como las ideas y los ideales heredados contenidos en el ello encuentran su mejor representación simbólica en lo masculino, la mujer representa a la materia. Materia proviene de *mater*, que significa madre, quien a través de la placenta y el pecho, brinda los alimentos necesarios para dar realidad material a los ideales.

Marion es una trapecista francesa del Circo Alekan, llamado así en homenaje a Henri Alekan, director de fotografía y co-director (francés) del film. Dado el hecho de que Alekan es quien ha materializado en imágenes el guión de Wenders, no sería tan errado pensar que la pareja germano-francesa Daniel-Marion, de alguna manera representa la pareja germano-francesa de directores. También podemos suponer que el origen francés de Marion la ubica en un lugar menos traumático con respecto a la posguerra del pueblo alemán.

Así como la materia es la contracara del ideal, Marion es la contracara de Daniel. Ella, desde su existencia humana, desafiando la gravedad, se eleva en el aire queriendo ser un ángel que vuela —recordemos que en la función del circo lleva un disfraz de ángel con

alas—. Él, desde el aire, desea transformarse en un hombre que camina sintiendo el peso de su esqueleto. Marion debe resolver la insoportable gravedad de su existencia; Damiel, su insostenible levedad.

La insoportable gravedad de Marion se refleja en que sus pensamientos no son angustiosos ni vacíos, sino que son *sobre* la angustia y el vacío. Sus difíciles piruetas en el aire simbolizan las dificultades de la materialización. A diferencia del pueblo alemán, no está atrapada, inmóvil, sino que lucha e intenta.

*“Mirarse en el espejo es mirarse pensando.” “Soy demasiado curiosa, el problema es que pienso mal, pienso como si hablara con otra persona.” “Lo que me hace ver tan torpe es la ausencia de placer.”*

Cuando Marion se balancea en el trapecio aparece, fugazmente y por primera vez, el color en las imágenes; luego esto se repite cuando invoca su deseo de amar, se desnuda y juega lanzando las naranjas al aire. El deseo de amar lleva implícita una vocación de trascendencia de la que carece el deseo más egoísta de ser amado.

Pero Marion aún no está lista para completar la obra. Sus esfuerzos en el trapecio son interrumpidos por la falta de dinero para pagar la luz, símbolo de la falta de la materia necesaria para concretar los ideales. *“Otra vez me falta tiempo para acabar algo.”* En su regreso al suelo, “alicaída” en su deseo insatisfecho de materializar los ideales, es confundida por un ángel en las bromas de sus compañeros. Se quita entonces las alas del disfraz y piensa: *“El vacío, el vacío, el vacío, no llorar.”*

Su deseo de ser trapecista de circo habla de lo inadecuado de sus ideales; pero a lo largo del film, va adquiriendo mayor conciencia de ello. *“El circo se acabó. Debo terminar con este sueño. Tal vez consiga trabajar de camarera.” “Aún no te has vuelto ciega, el corazón sigue latiendo y tienes ganas de llorar como una niña que está muy triste.”*

Volviendo a la polaridad con Damiel, podemos pensar que Marion encarna el deseo sin alas, que no puede levantar vuelo; Marion necesita las alas del ángel. Damiel, contrariamente, encarna las alas sin deseo, en una existencia que carece de sentido. *“Las alas del deseo”* representa entonces la adecuada unión entre materia e idea, necesaria para el acto de trascendencia.

También, desde otra vertiente interpretativa, podemos pensar que el deseo pierde las alas cuando se satisface. En este sentido, *“Las alas del deseo”* nos estaría hablando de los deseos insatisfechos que, en el decir de William Blake, engendran pestilencia. Ya no son deseos sino alas, es decir, ideales imposibles de alcanzar.

## El descenso y la caída del ángel:

Ya disponemos de una suficiente cantidad de símbolos descifrados como para intentar una comprensión de las vicisitudes de Daniel y Cassiel en su descenso a la tierra. Intentaremos encontrar un sentido en aquello que al comienzo experimentamos como una sucesión confusa de imágenes sin orden aparente. Comencemos por Daniel.

Sobre una cúpula destruida, Daniel mira hacia abajo. Como un símbolo que anticipa lo que vendrá, el ángel pierde las alas. Su siguiente aparición es en el avión en que viaja Peter Falk. Acompañando el descenso sobre Berlín, primero tenemos una vista aérea, luego penetramos en los departamentos y finalmente en los autos; pero aún no apoya sus pies sobre la tierra.



**Foto 1.**  
*Daniel (Bruno Ganz), el ángel sobre Berlín.*

Acompañan estas imágenes los versos que hablan de la pérdida curiosidad del niño. Su imagen sólo se ve en la ambulancia, cuando infunde esperanzas en una angustiada parturienta, y luego en el auto con Cassiel, cuando interrumpe el relato de éste para observar una pareja que se besa. Estas imágenes sugieren que su descenso persigue la búsqueda de la mujer, la pareja y la procreación.

Daniel, en el auto con Cassiel, confiesa sus deseos de una existencia material, real. Mientras que Cassiel expresa deseos de poder hacer el mal e invocar a los demonios, los deseos de Daniel son más cotidianos —por ejemplo, “*ensuciarse las manos al leer el diario*”—. Vemos entre ellos la misma diferencia que hay entre Homero y Peter Falk. Cassiel ha consignado hechos carentes de sentido, como el horario de la salida del sol y la luna. Daniel, en cambio, ha consignado he-

chos más humanos, como la sorpresa del profesor cuando el colegial le explica cómo crece el helecho.

La siguiente escena es en la biblioteca, donde vuelven a separarse. Daniel transita inquieto de un lado a otro, intenta tomar un lápiz —instrumento para dar materialidad a los pensamientos—. Por fin decide irse y bajar las escaleras que todavía lo separan de la tierra. Al hacerlo se cruza con Homero, escucha sus pensamientos, mira a Cassiel que se encuentra más alto, y se va.

Desciende a las profundidades de la desesperanza en el subterráneo. Infunde esperanzas a un pasajero, luego sale y ve la desilusión de los niños que creían haber encontrado una moneda. Entra al circo y conoce a Marion. Intenta tocarla, toma una piedra, y desaparece cuando ella habla de su deseo de ser amada, momento en el cual aparece por primera vez el color.

La siguiente escena es el accidente en moto. Habla con el moribundo cambiando sus pensamientos cargados de significación por una serie de huellas mnémicas que remedan la descarga de la memoria previa a la muerte. Se aleja apurado mientras la cámara, acompañada por el relato de los recuerdos del accidentado, se va despegando otra vez del suelo, levantando vuelo. La muerte del motociclista simboliza que el intento de bajar a la tierra ha fracasado, y Daniel se encuentra ahora sentado en el hombro de la estatua alada.

Mientras tanto, Cassiel se ha quedado con Homero, quien no encuentra *Postdamer Platz*, la plaza destruida durante los bombardeos. Luego, en el auto, Cassiel se dirige al *set* de filmación, donde se encuentra con Daniel. Daniel se entusiasma con Peter Falk, quien in-



**Foto 2.**  
Cassiel (Otto Sander)  
y Homero (Curt Bois)

tuye la presencia de los ángeles. Con un gesto invita a Cassiel a seguirlo; Cassiel, asustado, se niega. Entonces Daniel lo lleva a Cassiel a conocer el circo.

Daniel se compenetra con el espectáculo; Cassiel, no. Daniel queda cautivado por el movimiento circular de la trapecista sobre la cuerda. Por primera vez, mira desde abajo hacia arriba.

En la siguiente escena, los ángeles conversan acerca del origen de los tiempos, del hombre y de la guerra. Daniel confiesa su deseo de abandonar la existencia inmaterial y atemporal. Los ángeles atraviesan el muro hacia el lado occidental.

Ahora es Cassiel quien debe enfrentarse con la muerte. Cuando el joven suicida se arroja desde las alturas, Cassiel, inesperadamente, grita: "No", con un gesto de dolor. En su siguiente aparición, está sentado en el ala de la estatua. Recurriendo al mismo símbolo que con Daniel, esto representa su intento fallido de descenso a la tierra. En Cassiel todo parece ser más traumático; siempre junto a Homero y a las imágenes de la guerra.

**Foto 3.**  
*Cassiel,  
solo en la  
estatua.*



Desde la estatua, como imitando al suicida, Cassiel se arroja. Las imágenes se hacen confusas y tétricas. La miseria del suburbio, los gritos de una mujer golpeada y un niño que llama a su madre.

Tras el efecto de un golpe de ala, se encadenan imágenes del bombardeo, incendios en la ciudad, sirenas... Otro golpe de ala nos trae al presente donde un joven yace como dormido o muerto en una cabina telefónica. Podemos pensar que de esta manera el director nos muestra que Cassiel no puede elaborar su trauma y necesita desconectarse, en la incomunicación.



Mientras tanto Daniel ha vuelto al circo a ver la última función de Marion. Se lo ve otra vez observando desde abajo, inquieto y ansioso como quien espera con impaciencia. Cassiel, en cambio, cierra su cuaderno en una biblioteca vacía donde los ángeles parecen sombras inmóviles que ya no tienen la sonrisa de antes.



**Foto 4.**  
*Marion (Solveig Dommartin) la trapecista del circo.*

Daniel sigue a Marion hasta una discoteca y allí vuelve a encontrarse con Cassiel. El ambiente, oscuro y apretado, predominantemente acústico, parece un símbolo de un retorno al seno materno. Mientras Cassiel, casi angustiado, mira desde el escenario, Daniel toca a Marion infundiéndole, otra vez, una sensación de bienestar. *“Ahí vuelve otra vez mi sentimiento de bienestar. Como si dentro de mi cuerpo una mano se cerrara suavemente.”*

Cassiel, en la noche solitaria, aparece en la lavandería con la mujer turca que, con todas sus valijas, parece estar sola y no tener hogar. Los pensamientos de la mujer —en su propio idioma— nos resultan incomprensibles. Otra vez, por un instante, aparece el color en el film; como queriendo simbolizar la cualidad real del afecto de soledad e incomunicación de Cassiel.

## **El sueño de Marion:**

Marion se queda dormida y un nuevo efecto de golpe de ala inicia el sueño. En él, Marion abre los ojos y se incorpora. Ve a Daniel en el cielo, que aparece dorado con armadura y alas; Daniel abre las

manos hacia ella. Luego desaparece, y aparece ella misma en el cielo, mientras su voz recita los versos “*Cuando el niño era niño, era el tiempo de preguntas como: ¿Por qué soy yo y por qué no tú? ¿Por qué estoy aquí y por qué no allí? ¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?*” Luego vuelve a aparecer Daniel con armadura pero ya sin alas. Fuera del sueño, mientras la voz de Marion recita, vemos que Daniel se apoya en su pecho y ella, dormida, balbucea. Los mismos versos que aparecían al comienzo del film, cambian ahora su estrofa final: “*La vida bajo el sol, ¿no es acaso sólo un sueño?*”. Otra vez en el sueño, sus manos se toman. Vuelve la imagen a la cama –fuera del sueño–; el ángel se retira y ella se acurruca en posición fetal.

Marion sueña con el ángel, es decir, con hacerse inmaterial y reunirse con Daniel. Pero también Marion sueña el sueño del ángel. En el sueño, donde los deseos se figuran cumplidos, el ángel pierde las alas.

## El nacimiento y la armadura:

Mientras Cassiel recibe el día solo en el colectivo, Peter Falk va en busca de “*la vieja estación donde las estaciones paran*”. Esto alude a lo que Homero llamaba los viejos caminos, los intersticios en el cielo y la tierra, que los hombres no ven.

En la cafetería se produce el encuentro entre Daniel y Peter Falk; se dan la mano y Daniel huye.

El encuentro entre Cassiel y Daniel se produce en las cercanías del muro. Daniel va de oriente a occidente, desde el idealismo al



**Foto 5.**  
*Peter Falk ofrece su mano al invisible Daniel.*

materialismo. Cassiel viene en sentido opuesto, huyendo de la realidad material de los afectos. Queriendo significar que todavía son ángeles, el director los ubica del lado oriental, donde el muro es completamente blanco.

Damiel tiene una piedra en la mano, la misma que tenía cuando Marion hablaba del amor y habían aparecido las imágenes en color por primera vez. Está decidido:

Me adentraré en el río; por fin comprendo lo que quiere decir. Ahora o nunca. ¡Entremos en el vado del tiempo, de la muerte! ¡Dejemos el mirador de los no nacidos! Mirar no es mirar desde arriba, sino a la altura de los ojos.

Expresa sus deseos pero ya no de un modo condicional, sino que éstos son ya un proyecto; está muy entusiasmado. Cassiel sonríe y le dice: *“pero no será verdad”*. En ese momento observa que, mientras ambos caminaban, Damiel ha estado dejando huellas en la tierra. Se vuelve angustiado hacia él. Damiel ha tomado color y también está asustado. Como infundiéndose valor, y a modo de despedida, le dice a Cassiel *“La estrecharé en mis brazos”*. Damiel entra en un sueño profundo. La cámara se distrae con los guardias, y luego Damiel aparece en brazos de Cassiel. Como un muerto que debe renacer, Cassiel lleva en brazos a Damiel del otro lado del muro.

Como simbolizando un nacimiento, Damiel despierta de su sueño al ruido y al color. La caída de la armadura parece simbolizar el alumbramiento de la placenta, y la herida que esta le provoca al caer, el corte del cordón umbilical. El color que aparece en el film, simboliza, por un lado, la realidad de las imágenes en contraste con las imágenes ideales y, por el otro, los estados afectivos. Vemos ahora a un Damiel despeinado y desprolijo que representa el duelo por la perfección ideal. Los ojos que aparecen dibujados en el muro son un símbolo de que ya no es invisible; ahora puede ser mirado.

Damiel se toca la herida que le dejó la armadura y descubre su sangre; la prueba y dice *“Ahora empiezo a entender”*. La sangre simboliza los afectos que, marcando las importancias, dan sentido a las cosas. Damiel empieza a preguntar por los nombres de los colores que antes no veía; como dijimos, los colores son un símbolo de los distintos matices que tienen sus sensaciones, sus afectos.

El hombre que realiza un duelo se encuentra con un exceso de libido disponible que antes estaba entretenido en el ideal y que ahora está disponible para ser dirigido al mundo real. El entusiasmo

es expresión de esa ganancia libidinal. La venta de la armadura, con la consecuente ganancia de dinero (libido), representa el duelo por la existencia anterior, fetal. Con el dinero, aparte de la ropa colorida, Daniel también compra un reloj para comenzar a medir su existencia mortal.



**Foto 6.**  
*Daniel, ya mortal, prueba su sangre.*

Mientras Daniel camina por Berlín, aparecen nuevamente los versos del principio; pero si antes estos versos enfatizaban todo lo que se perdía al abandonar la infancia, ahora hacen alusión a todo lo que perdura. El niño que llevamos dentro ha sido recuperado y entonces surge la esperanza.

Cuando el niño era niño, las nueces frescas le ponían áspera la lengua, y ahora todavía; encima de cada montaña tenía el anhelo de una montaña más alta, y en cada ciudad, el anhelo de una ciudad más grande, y siempre es así todavía.

En el encuentro con Peter Falk, éste le dice a Daniel que se lo imaginaba más alto. También Daniel se sorprende al enterarse de que Peter Falk fue un ángel; que también él vendió su armadura. Como todo paciente, tarde o temprano aprende que su analista no es alguien diferente a él, un ser especial, sino que es alguien que lo precede en el camino de la materialización y el duelo. El paciente quiere respuestas: “*cuéntame todo*”; el analista deja la síntesis librada al paciente: “*la gracia es descubrirlo uno mismo*”.

El circo desmantelado representa el duelo que Marion debe realizar. La dificultad para avanzar en el camino de la materialización al haberse quedado sola se simboliza mediante el retorno de Cassiel y

de las imágenes en blanco y negro. Pero tiene esperanzas: “*puedo alzar la mirada y ver el mundo*”. Algo similar sucede con Daniel cuando llega al lugar en el que estaba el circo. Se sienta sin saber qué hacer, y confiesa a los niños que no está triste sino enfermo de carencia. Al atarse el cordón del zapato dice “*Un nudo doble es lo único que aguanta*”, aludiendo, tal vez, al nudo que cierra el cordón umbilical junto con la posibilidad de volverse atrás.

Pero también retorna la incapacidad de materializar: aparece Cassiel y el film vuelve a ser en blanco y negro. Cuando no podemos materializar los proyectos, somos ángeles encerrados en una apariencia sin tiempo; dejamos de vivir en el mundo, nos convertimos en una estatua inmortal pero carente de vida.

Como dándose esperanzas, Daniel trata de hablar con Cassiel:

Ella no se ha ido, Cassiel, ¡lo sé! La encontraré. Algo va a suceder esta noche que será importante. Ella me enseñará todo. Hay otros soles aparte de los del cielo, Cassiel. En la noche profunda, hoy empezará la primavera. Me crecerán alas muy distintas a las habituales, alas de las que al fin podré sorprenderme.

Poco después observa a Peter Falk en la TV, y el recuerdo de quien puede ayudarlo le infunde nuevas esperanzas. También Marion recurre al “teniente Columbo” para encontrar a su hombre. Cassiel, en cambio, rechaza la mano que Peter Falk le ofrece; la misma mano que le ofreciera antes a Daniel invitándolo a la existencia material. Pero Cassiel aún no está preparado.

Marion y Daniel se encuentran en la discoteca, mientras Cassiel se da vuelta a la pared y se tapa los oídos. Marion habla de la inautenticidad en los vínculos y de la capacidad para estar solo cuando uno se siente completo. Lleva puestos unos aros que tienen forma de alas. Sus palabras, de manera elocuente, expresan la posibilidad de materializar la trascendencia: “*No hay historia mayor que la nuestra, la del hombre y la mujer. Será una historia de gigantes invisibles, transmisibles, una historia de nuevos ancestros.*” Gigantes como la estatua, invisibles como los ángeles, transmisibles como los mitos ancestrales, pero renovados en el contacto con el deseo actual, una vez recuperado el niño.

Aparece la estatua, que ahora tiene color, con las palabras de Daniel: “*Algo ha sucedido...*” Y la estatua se transforma en Marion en el aire, colgada de la soga que Daniel sostiene. Lo ideal en conexión con la tierra.

En un pequeño círculo del cuadro, todavía en blanco y negro, Cassiel los mira. Damiel continúa:

¿Quién era quién? Yo estaba en ella y ella estaba alrededor mío. ¿Quién en el mundo puede asegurar que estuvo alguna vez junto a otro ser humano? ¡Yo SOY junto! No ha sido concebido ningún niño mortal sino una imagen común e inmortal. Esta noche he aprendido a sorprenderme. Sólo el asombro ante el hombre y la mujer, me ha hecho humano. Yo... sé... ahora... lo que... ningún... ángel... sabe.

En blanco y negro, Cassiel, sobre la estatua, permanece inmaterial. Ha fracasado en su posibilidad de bajar a la tierra y deberá volver a intentarlo. Sorprendido, escucha a un Homero que, con renovadas esperanzas, se dirige al muro desde el lado occidental: *“Nómbrenme a los hombres, mujeres y niños que me buscarán, a mí, su narrador, su cantor y portavoz, porque me necesitan más que a nada en el mundo.”* Y en francés concluye: *“¡Hemos embarcado!”*

Quiriendo simbolizar que se ha encontrado el camino, el director, con la leyenda *“Continuará”*, deja abierta una esperanza para Cassiel prometiendo retornar por él. (Quizás alude a la continuación de este film en su film *Tan lejos y tan cerca.*)

## El argumento:

Luego de este recorrido, sólo nos resta intentar responder a la primitiva pregunta: ¿de qué trata esta película? Casi como si el director se hubiera burlado de nosotros, encontramos que Peter Falk nos lo había dicho de la manera más simple, en una de las primeras escenas en color:

¿Quiéren saber la historia? La historia es: 1945, Berlín, la guerra. Soy un detective americano. Un tipo Germano-Americano me contrata, el hijo de su hermano está en Alemania, tengo que ir ahí a buscarlos. El hermano está muerto, la familia rota, encuentro al niño.

El origen del trauma, 1945, fecha del nacimiento de Wim Wenders, director Germano-Americano —alemán por nacimiento, americano por adopción, gracias al extendido reconocimiento en Hollywood—. Berlín, una ciudad dividida representa la separación entre materia e idea. Ir a buscar el hermano muerto simboliza reencon-

trarse con los ideales que deben ser duelados. Encontrar al niño es, como lo dicen los versos, recuperar el deseo, la curiosidad, el entusiasmo, la capacidad de sorprenderse; encontrar el sentido de la vida en los hechos cotidianos. Hacer el duelo y recuperar el deseo permitirán también encontrar el amor que repare la familia rota y satisfaga la necesidad de trascendencia.

## **Del mismo sello editorial**

### **Las cosas de la vida**

Luis Chiozza

### **La palabra amenazada**

Ivonne Bordelois

### **Etimología de las pasiones**

Ivonne Bordelois

### **El país de nuncacomer**

Silvia Fendrik

### **Pensando Ulloa**

Beatriz Taber y Carlos Altschul

### **Dolor País**

Silvia Bleichmar

### **Al que se va**

Alicia Dujovne Ortiz















