

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Cosas que nunca te dije

Autor/es:

Company, Juan M.

Citar como:

Company, JM. (1997). Cosas que nunca te dije. Banda aparte. (6):65-66.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42206>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



COSAS QUE NUNCA TE DIJE

(THINGS I NEVER TOLD YOU. ISABEL COIXET. ESPAÑA-USA, 1995)

DEVASTACIONES DE LA TERNURA

Juan Miguel Company Ramón

Existe algún acuerdo a la hora de consignar los orígenes de la modernidad cinematográfica en torno a cierta misteriosa palabra mediante la cual "un vano millonario" (según Borges) designaba el objeto perdido, cifra y clave de una infancia también inexorablemente perdida. No deja de llamar la atención el acucioso regomello con el que una gran parte del cine dominante intenta silenciar —o, al menos, poner límites— a semejante enunciación de la falta como base vertebradora de sus ficciones. Y no se trata tan sólo, en tal operación, de restablecer esa Ley primordial del relato que acuda a completar la carencia esencial que lo funda: es el Poder, en todas sus (foucaultianas) mayúsculas el que aquí se restablece. Si las leyes narratológicas propician la clausura del relato, es un autoritario Padre el que las lleva de las riendas. El Presidente USA de esa fascistoide ridiculez llamada **Independence Day**, tras haber contribuido a la eliminación de enemigos internos del sistema como piloto de combate en la Guerra del Golfo, se convierte en adalid de la causa entera de la Humanidad (¡!) frente al antagonista exterior, el Gran Otro, representado por unos extraterrestres triangulares y viscosos al mando de naves espaciales del tamaño de una ciudad. La destrucción del enemigo pasa aquí por la paralela reafirmación del Orden Mundial, comandado por el imperio norteamericano.

Al comienzo de **Cosas que nunca te dije**, una joven llora, desconsolada, porque en el supermercado se ha agotado su helado favorito y el nombre de dicho helado (¡**Cappuccino Commotion**, nada menos!) puede nombrar la falta del objeto causante del deseo —desprendido del cuerpo, pequeño e insignificante, pero esencial, único y representativo para el sujeto que lo enuncia— como el *Rosebud* de Kane en su agonía. La escena de la muchacha sollozante e inconsolable es tan naturalmente patética como la de Ann (una excelente Lili Taylor) intentando enhebrar un discurso sobre sus sentimientos de abandono ante el hombre que la ha dejado, dirigiéndose a una cámara vídeo. La superficie electrónica de la pantalla de televisión es un nuevo avatar del espejo reflectante de soledades donde uno inicia (y acaba) siempre ese extinto diálogo en el que no se oye del que hablaba Aleixandre. Pero si el espejo —la pantalla— se ha convertido, en el melodrama clásico desde Sirk acá, en un tópico objeto vehiculador de autocompasivas tristezas, aquí existe para mejor ser denegado: el talante de Ann en el desenlace del filme traduce toda una posición activa ante las veleidades histéricas —conviene recordar, con Freud, que la histeria (pese a la etimología de la palabra) no es exclusivo patrimonio de la mujer— de ese compañero que tan pronto la abandona como intenta retomarla. Isabel Coixet establece, de esta forma, uno de los puntos de vista femeninos sobre la acción más coherentes —junto con algunos títulos de Chantal Akerman— del cine contemporáneo.

En el vocabulario freudiano la palabra ternura resuena como una caricia en la lengua en que ésta fue formulada: *Zärtlichkeit*. Originalmente designa esa especial

tickets

relación primigenia que el niño establece con el cuerpo de su madre y es cifra de la huella edípica en el hombre. Sólo al final de **Cosas que nunca te dije** el espectador sabe que ese cuerpo de la madre estuvo siempre ausente y únicamente desertó, después de tres años de coma, al darle la noticia del trance mortal por el que su hijo había pasado. Como en el final de **Ciudadano Kane**, el saber del espectador —esta vez compartido con el del personaje-narrador— remite, igualmente, al esencial vínculo materno. Esas *cosas no dichas* y cuya gravidez termina por superar, en peso específico, a las verbalizadas en toda relación amorosa, constituyen (ni más ni menos) la formalización del punto de vista del espectador en el filme. Porque es el espectador quien tiene previo conocimiento, por ejemplo, de las peticiones de abrazos del padre de Don, del nunca verbalizado amor hacia Ann de su vecino, de cómo un travestido amputa su apéndice viril por amor y, tampoco así, encuentra el reconocimiento del ser amado. De esta suerte el espectador puede construir, al tiempo que los personajes, un problemático saber sobre el deseo, entendido como pregunta sin respuesta, demanda siempre insatisfecha y desubicación del sujeto respecto a dicha demanda. No en balde la enunciación más cabalmente configuradora del filme en su totalidad está encerrada en una frase de nuestra Teresa de Jesús que, puesta en boca de un travestido en un oscuro pueblo de Oregón, revela un profundo conocimiento de cómo funciona la alquimia deseante entre los humanos: más lágrimas hay por las plegarias atendidas en el Cielo que por las rechazadas.

Decía Julia Kristeva que si no hay escritura que no sea amorosa, tampoco hay imaginación que no sea, abierta o secretamente, melancólica. En un acto de gran inteligencia, la realizadora deja en el aire el desenlace del filme porque, entre la ambigüedad de los fantasmas deseantes de Don —siempre imaginando posibles historias en los deshabitados espacios de las casas que vende— y la presencia real de Ann todo puede abrocharse de nuevo, más allá de la compartida tristeza carnal de un domingo abandonado. Este final abierto es, también, sintomático de la actitud de la realizadora en su afán de elaborar una ficción no asimilable por el Poder. La expresión devastadora de la ternura en su película nos habla de la ausencia —en última instancia: la ausencia de la madre y la escena primigenia a la que, inconscientemente, remite— y de cómo se articula, en lo simbólico, nuestra demanda de amor en la sutura de la herida que ello ha dejado en nosotros. Todos necesitamos, como el padre de Don, ser abrazados, todos buscamos ilusoriamente esa otredad que pudiera, en alguna medida, completarnos. En esa búsqueda —en ese fracaso— está, tal vez, la clave de nuestra madurez emocional. Tal es, subrayo, la importancia política de un filme como éste, que elige deliberadamente el tono menor (industrial y narrativamente hablando), en el actual panorama cinematográfico: la de erigir una alternativa que se sabe frágil —y ahí reside su fortaleza, si se me permite el oximoron— ante la pétrea, paranoica solidez de la Ley instaurada por el Nombre del Padre al que tan cansinamente recurre el cine de nuestra aburrida, finisecular contemporaneidad.