

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Tesis: la imposible caricia

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José

Citar como:

Ferris Carrillo, MJ. (1997). Tesis: la imposible caricia. Banda aparte. (7):88-92.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42222>

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:



ción la última conversación que tiene lugar, en ese espacio mental, entre Malcolm Stevens y la doctora Mangrove. Él se encuentra completamente desnudo y está acariciando una paloma que tiene entre las manos. La rima con el replicante que agoniza en la escena final del filme citado de Ridley Scott es innecesario comentarla en demasía. Por el contrario, sí se produce una antítesis entre las palabras finales que ambos pronuncian, pues mientras en **Blade Runner** lo que hay es un aferrarse a la vida, en **Shock** hay una negación de todo el mundo que se está viviendo: cuando la doctora Mangrove le espeta a Malcolm Stevens que quiere volver al mundo real, él se limita a preguntarle: “¿Qué te hace pensar que te fuiste?”, y deja libre a la paloma. Las apariencias engañan. Las cosas no siempre son lo que parecen.

NOTA

1. Véase nuestro artículo “La inútil renuncia de lo amado: *Sex* (Michael Ninn, 1994)”, en *banda aparte*, 4 (febrero, 1996), pp. 53-57. En tal filme, la falla del universo psicalíptico venía dada por un relato con toques didácticos y cuasi-morales

TESIS: LA IMPOSIBLE CARICIA

(Alejandro Amenábar. España, 1996) / María-José Ferris Carrillo

*A Gabriela,
mi primera cuentacuentos.*

Si concebimos ese objeto llamado filme como un texto que concita la experiencia de un *sujeto*; no podemos mostrar oídos (ojos) sordos (ciegos) a la *subyugadora* convocatoria que una película como **Tesis** nos hace en tanto espectadores/as.

Se trata de un texto de abigarrada estructuración que sagazmente sabe ocultar su urdimbre interna en beneficio de una linealidad diegética aparentemente sencilla. Pero nada en su interior es tan simple y todos los elementos formales son fundamentales para la constitución del hilo narrativo.

Tesis es un texto sabio que ha sido capaz de encontrar el equilibrio entre el Sistema de Representación Clásico y una forma de escritura adscrita a la Modernidad. Ha sabido reformular los principios de los modelos de representación (desde el tradicional hollywoodense hasta el postmoderno actual) para ponerlos al servicio del relato que nos va a narrar.

Del Sistema de Representación Clásico ha tomado la invisibilización de las huellas de la enunciación (no hay una instancia que pugne por mostrarse hacedora, y se permite a la historia que se narre de forma natural desde sí misma, eligiendo, eso sí, un modo de focalización interna al personaje protagonista que quiebra las pautas clásicas).

De la modernidad cinematográfica, aprehende un modo de escritura radical en el que el relato ya no es susceptible de ser acotado mediante unos márgenes concretos y ordenadores de pórtico y clausura, de inicio y conclusión.

I. El viaje al abismo del ojo

El inicio de **Tesis** subvierte el principio del relato clásico. Ningún tipo de genérico nos da paso confortable y cósmico a la trama. Nace del vacío oscuro. No hay anclaje para la mirada. Un fundido en negro y una voz acusmática (“*Lamentamos no*

poder continuar”), presumibles trasuntos de un final, son, sin embargo aquí, los indicadores del principio de algo necesariamente desestabilizador. El espacio del ojo del espectador cinematográfico (irreprimible *voyeur*) ha sido negado, tachado.

Tras este atentado contra el orden simbólico del relato y su representación, hace su aparición la imagen, focalizada en una figura humana femenina que va a ser nuestro enganche con el imaginario. Y también surge el primer contacto con lo real, con ese espacio de azar y muerte. Ángela Márquez viaja en un metro que ha sufrido una parada brusca debido a la acción de un suicida que se ha arrojado a la vía. Esta detención supondrá para la protagonista una suerte de descarrilamiento en su trayectoria vital: el viaje previsto se ha suspendido y se da paso a otro. Este segmento sirve como prólogo explicitador de la idiosincrasia de Ángela y de sus futuras actitudes. Frente a la norma y la ley (un inspector uniformado advirtiendo: “No miren a la vía”, “No se detengan”), la joven va a mostrar una rebeldía, llevada más por la curiosidad que por el desafío, y optará por salirse de la fila para mirar. Sin embargo, será redonducida a la hilera gregaria. Todo el filme va a construirse como un *tour de force* entre el deseo de ver y la castración de dicho anhelo. Ángela ha escapado de la fila de los ciegos pero su voluntad de ver más allá no quedará sin respuesta.

En este periplo vital que Ángela emprende, se desarrollará un trayecto que, a través de la mirada, la conducirá de la ignorancia (la oscuridad en que la sume el azar) a la sabiduría (no a la luminosidad purificadora, como veremos, sino a una luz por rayos catódicos).

Si en el relato simbólico, la adquisición de un saber por parte del héroe conlleva la pérdida de la inocencia y la incorporación a la madurez, pasando necesariamente por la muerte y el dolor, en esta singladura que inicia Ángela, la aprehensión del conocimiento se resolverá en términos de vértigo descentralizador y caída a los infiernos. La protagonista no encontrará una cifra que dé sentido a lo que le acontece. Y todo acontecimiento, gesto o palabra se transformará en espejismo. Aquí no hay lugar para héroes, la consecuencia de la experiencia es el vacío.

Del pasado de Ángela no conocemos dato alguno: se nos adscribe a un presente radical que es, por otra parte, nuestro presente como espectadores/as. Así, en este proceso de abismación gradual al horror, Ángela nos llevará de su mano (desde sus ojos). Poseemos su mismo punto de *vista* (nunca esta expresión estuvo tan deslexicalizada ni gozó de significado tan pleno). De esta manera, podríamos advertir que somos subsidiarios de la citada forma de ver y que, por ello, carecemos de omniscencia. No es tan descabellado relacionar esta focalización que detenta Ángela con la que le es propia a un personaje narrativo célebre: el detective privado de la serie negra. Si a esto unimos el hecho de que la hilazón narrativa del filme está trabajada bajo el marco de una estructura a modo de encuesta, podemos concluir que no estamos tan alejados de un relato de corte policial. No en vano (*boutarde* ingeniosa), todo relato desde **Edipo Rey** es un *thriller avant la lettre*.

Y si Edipo sufrió la ceguera total, nosotros/as, en tanto espectadores/as, seremos emasculados y castrados, dado que la información que vamos a manejar es parcial. La avidez del público massmediático (cuyo máximo exponente es el espectador televisivo, ejemplo de fagocitación global) se ve aquí frenada por el dique de esa focalización incompleta, carencial.

Como Ángela, extremos zarandeados/as entre el deseo de mirar y la castración. No gozamos de la posición de privilegio del demiurgo omnipresente: estamos abismados/as a una experiencia radical y, en este sentido, somos criaturas atrapadas en los

pliegues de una representación, de un relato que se está construyendo *ante* nuestros ojos, pero *desde* nuestros ojos parcialmente cegados, velados.

Es en este doble movimiento de identificación/proyección entre protagonista y público, donde el filme nos convoca abiertamente a una experiencia en tanto sujetos. Borra nuestra condición de simples receptáculos y nos percute en tanto espejos reflectantes de lo que se desarrolla en nosotros. (Esta es la etimología de *espectador/ta*, aunque se olvide con frecuencia). Al hablar de doble movimiento de identificación/proyección, nos referimos a un hecho palpable: nosotros/as, a pesar de nuestra sujeción y anclaje en la figura de Ángela —que estimula la identificación—, poseemos un mínimo, pero fundamental, plus de conocimiento sobre el citado personaje —que favorece la proyección—.

Ángela no es un personaje genuino. Es parcialmente sincera. En lugar de aceptar como natural ese deseo mórbido de mirar, se autojustifica constantemente, intenta “poner puertas al campo” de su bestia interna, de una curiosidad que pugna por salir y que ella, gazmoñamente, considera malsana. Esto se aprecia en su diálogo con Chema, en el primer contacto con el vídeo *Fresh blood*:

- ¿De verdad que hay gente que ve estas películas?

- Tú.

- Pero lo mío es distinto. Yo lo hago por mi trabajo. ¿De verdad hay gente que disfruta con esto?

- (...)

- A mí me da asco.

Ángela miente, se miente y miente a todos. Como personaje es espurio desde el inicio, característica que no le resta atractivo. El miedo al caos de las fuerzas encontradas que luchan en su interior le llevará, por mor a la compensación, a manejarse en un entorno maniáticamente ordenado. Ángela intenta tapar su fisura íntima mediante esa ordenación hiperbólica. En este sentido, la puesta en escena es plenamente funcional y está al servicio de la caracterización del personaje: su habitación es un prodigio de limpieza, hasta tal punto que Ángela no soporta dejar un lápiz sin alinear o no cerrar un cajón que impudicamente permanecía abierto.

Y aquí, desde la necesidad cósmica compensatoria de Ángela se traza el eje que servirá, por contraste, para explicitar el modo de ser del segundo personaje: Chema. Entre ambos se va a producir un encuentro (un choque) que se formalizará en los siguientes términos: femenino/masculino y orden/caos. Y ello vendrá además aderezado por una distinción fundamental: Chema detenta un cierto saber que Ángela ignora (posee vídeos violentos, está al tanto de conceptos como *snuff-movies...*) y, lo que es primordial, admite su interés ante estos fenómenos como algo puramente natural, acepta su “bestia interior” sin cuestionarse el porqué ni autojustificarse como hace Ángela. Si el espacio de Ángela es el orden, el de Chema es el caos: ha sabido exorcizar sus miedos y todo, desde su lenguaje a su casa, está en manos de la desestabilización.

El tercer personaje, Bosco, es el que quebrará esta unión de contrarios. Ante los ojos de la inexperta Ángela es el portador del arcano: la primera vez que aparece lo hace de espaldas, siempre surge inopinadamente. Es la instancia emanada de los deseos más reconditos de la protagonista. La secuencia del sueño cumple una doble funcionalidad: sirve, por una parte, para romper con la hilazón narrativa lineal y así introducir el vértigo desestabilizador y, por otra, nos apunta el carácter de los anhelos de Ángela. Frente a Bosco, experimenta varias sensaciones: el pánico ya que teme

por su vida, o sea pulsión de muerte, unida irrevocablemente a la pulsión sexual (*Eros* y *Thanatos*). Bosco la besa mientras hace penetrar en su carne un puñal, que produce una significativa primera herida que tiene como consecuencia la sangre. Bosco es el que parece estar del lado del orden que Ángela busca y, sin embargo, debajo de su impoluto aspecto y de sus exquisitas maneras (nada más alejado de Chema que lleva su desaliño como bandera), ha sabido ocultar, tapar su psicopatía.

II. Lo teratológico actual: la televisión

Si el Sistema de Representación Clásico nunca mostraba de forma explícita el momento de la muerte dentro del campo visual (procedía por vaciamiento o veladura), el cine postclásico se ha vehiculado como lugar idóneo para la plasmación directa de la violencia y la muerte, la mutilación y la víscera.

¿Cómo actúa **Tesis**, un filme que plantea cuestiones fundamentales relacionadas, justamente, con la violencia y el asesinato a la hora de poner ante nuestros ojos la muerte?

El optar por la focalización de un personaje que quiere ver, pero a quien todos le impiden cumplir su deseo, hace que nosotros/as en tanto espectadores/as, tampoco tengamos acceso a esos instantes de muerte y tortura. En un primer momento, antes de ver, Ángela prefiere escuchar, (graba los gritos de la joven que está siendo presumiblemente asesinada). En un segundo momento, cuando está junto a Chema, éste actúa como un mentor protector advirtiéndole: "*No mires, esto no debes verlo*". A pesar de todo, Ángela intenta otra vez mirar. Y ahora de un modo ingenuo: tapándose los ojos con una mano cuyos dedos abiertos dejan pasar la visión.

De la muerte se hace un discurso continuo y el filme ha optado por tratarla de las siguientes formas: en primer lugar, en la mayoría de las ocasiones se elimina, se vacía ante los ojos de Ángela y ante los nuestros; en un segundo lugar, se muestra pero nunca en proceso, sino como resultado (cadáver de Figueroa) y, en un tercer momento, más innovador e ideológicamente más comprometido, se plasma como pura puesta en escena, puro artificio de la representación. La muerte es en sí misma, una representación, es decir, algo premeditado, previsto y cuyos efectos de cara al público consumidor han sido medidos y establecidos. Y así, esas muertes que vemos, no forman parte de la hilazón diegética del filme, sino que son otros textos que a él se incorporan y por ello poseen otra textura y otra dimensión (la *snuff-movie* de Vanessa, el vídeo *Flesh blood*). La muerte, desde estos textos, también ha sufrido un proceso de vaciado. No sería parte de la realidad. El diálogo entre Ángela y Chema a propósito de ciertas imágenes de ejecuciones, es revelador:

- ¿Tú has visto alguna vez un muerto?
- Tú dirás.
- No, así no, no digo en el cine o en la televisión, yo digo un muerto real.
- Esto es real.
- No me entiendes.

¿Qué se desprende de estas palabras de Ángela? Lo que se nos dice es que los muertos del cine y la televisión no son muertos. ¿Qué son entonces? Son instancias de la imagen, momento de detención en un presente radical. No son cuerpos en descomposición ni hediondos cadáveres: son artificio de una representación sita en los medios de comunicación de masas, el verdadero monstruo de la presente historia. Así, estos medios de comunicación y en especial la televisión, proceden a una operación diametralmente opuesta a la del cine clásico: no esconden la muerte sino que proce-

t i c k e t s

den al desvelamiento del cádaver, zanjando así el debate tradicional entre lo visible y lo invisible. En este sentido, los informativos y los *reality shows* (un ejemplo de los cuales aparece en el filme bajo el irónico título de “Justicia y Ley”) eliminan toda representación simbólica de la muerte y la presentan en su estadio más crudo: el cuerpo profanado a través de la instancia de la mirada.

Lo teratológico, pues, quedaría actualmente inscrito en la instancia massmediática. Ese “monstruo”, que en el relato de Oscar Wilde citado intertextualmente en el filme, es un enano que no ha podido resistir la fealdad de su propia imagen, es en **Tesis**, la televisión, fagocitador dispositivo que hace del cuerpo humano un espacio de la representación y de la muerte. Y a estos cuerpos, puras abismaciones en el vacío se les superponen los cuerpos de los protagonistas que, presas del espejismo y del pánico, son incapaces de tocarse: Ángela no puede reconfortar al desolado Chema y terminará disparando contra Bosco cuando éste le tiende la mano abierta. En ellos, criaturas aturridas en un carnaval psicótico, se manifiesta la imposibilidad de la caricia.



Foto: Tesis (1995)